
АСПЕКТИ НА ТЕАТРАЛНОСТТА В ДРАМАТУРГИЧНИЯ
ТЕКСТ НА МОЛИЕР: ОКОЛО ДВЕ ИЗДАНИЯ
НА ЖОРЖ ДАНДЕН ОТ 1669 Г.

ВЕСЕЛА ГЕНОВА

Катедра „Романистика“

Весела Генова. АСПЕКТИ НА ТЕАТРАЛНОСТТА В ДРАМАТУРГИЧНИЯ ТЕКСТ
НА МОЛИЕР: ОКОЛО ДВЕ ИЗДАНИЯ НА ЖОРЖ ДАНДЕН ОТ 1669 Г.

Настоящата студия предлага диференциален анализ на вътрешнотекстовите белези на театралността в две публикации от XVII в. (официална и пиратска) на Молиеровата пиеса *Жорж Данден*. След разглеждане на понятието „театралност“ (*théâtralité*) и на театроетичните изследвания върху него в общ семиотичен план и по отношение на анализирания автор, студията се спира на някои особености на разглежданата пиеса в специфичния контекст на класицистичната епоха и с оглед на нейните естетически, идеологически, книгоиздателски и театрални параметри. Същинската част от изследването е посветена на обстоен диференциален анализ на белезите на театралност в двете издания на *Жорж Данден*, осъществен през двете съставляващи части на театралния текст: реплики и паратекст (вкл. дидакалии). Достига се до констатацията, че и в двата текста театралността е ясно доловима и е обозначена по разнообразни начини, но нейните белези присъстват в по-изявен вид в изданието, чийто текст възпроизвежда вариант на пиесата, записан непосредствено от представление. Въз основа на резултатите от този анализ текстовите прояви на театралността са вписани в основните пластове на театралния семиозис на творбата в рамките на нейната сценография, кинесика и проксемика, където допринасят по убедителен начин за предаването на моралните ѝ послания.

Ключови думи: Молиер, драматургичен текст, театралност, *Жорж Данден*, пиратски издания.

This study provides a differential analysis of the intratextual manifestations of theatricality in two XVII-century editions (official and 'pirated') of Molière's play *George Dandin*. After examining the concept of theatricality (FR: *théâtralité*) and providing an overview of the theoretical research behind it, both in a general semiotical perspective and in relation to Molière, the study focuses on some particularities of *George Dandin* examined in the context of the classicist era and in view of its aesthetic, ideological, publishing, and theatrical parameters. The core of the study is dedicated to a thorough differential analysis of the marks of theatricality in both editions of *George Dandin* made by analyzing the two components constituting the theatrical text: actors' lines and paratext (incl. stage indications). The analysis arrives to the conclusion that a distinct theatricality is present in both texts and is marked in various ways, with its features being more pronounced in the 'pirated' edition, where the text reflects a version of the play recorded by directly observing a theatrical performance. The results of this analysis lead to the conclusion that the textual manifestations of theatricality fit well into the main layers of the theater semiosis of the work, as determined by its scenography, kinesics and proxemics, where they contribute significantly to the transmission of its moral messages.

Keywords: Molière, texts, theatricality, *George Dandin*, pirated editions.

1. ВЪВЕДЕНИЕ В ПРОБЛЕМАТИКАТА. ДРАМАТИЧЕН ТЕКСТ И ТЕАТРАЛНОСТ

Театралният текст е с парадоксално и двояко естество: той е писмен фикционален текст, който тече линейно и диахронично, като същевременно е създаден, за да бъде изпълняван по особен начин на театралната сцена. В сравнителен план той нерядко е определян като текст със специфична дискурсивна структура, съдържащ добавки и особености, които не се откриват в другите литературни форми (като имена на персонажи, дидаскалии, традиционно и специфично структуриране в актове и сцени и др.).

Тези негови различителни особености са свързани както с начина му на представяне, така и с начина му на рецепция. По принцип театралният текст е предназначен да бъде изпълняван частично (без паратекста и дидаскалиите си) и устно (чрез актьорски реплики) на сцена, в рамките на театрално представление, в което към неговия езиков код се добавят още множество неезикови, специфични театрални кодове, които съдействат за актуализацията и рецепцията му. Той се възприема слухово, докато съпътстващото го визуално възприятие експлицира и изтъква неговите значения. Същевременно театралният текст може да бъде възприеман и чрез четене, подобно на литературния, но неговата рецепция неизбежно ще се отличава в тези два модуса.

Носят ли специфичните черти на театралния текст белези на неговото изначално театрално предназначение, или на неговата театралност, и възможно ли е такива белези да бъдат открити и анализирани? Настоящата студия си

поставя за задача да предложи елементи на отговор на този въпрос чрез анализ на две отличаващи се в определена степен издания от 1669 г. на пиесата *Жорж Данден* от Молиер.

Преди да пристъпим към анализа е методологично наложително да определим по-точно предмета и методологията на изследването, да обосновем избора на темата и да уточним понятийния апарат, с който ще работим.

Идеята за определяне на особено, присъщо само на театъра свойство, на неговата „театралност“, не е нова. Тя може да бъде проследена още от Аристотел и неговите опити за дефиниране на същността на театъра¹. Самият термин „театралност“ обаче е модерен. Той е засвидетелстван за първи път на френски език през 1842 г. в *Речник на новите думи* от Жан-Батист Ришар². Думата е производна от прилагателното „театрален“ в неговия смисъл на „създаден, за да упражнява въздействие върху публиката“. Така „театралност“ означава най-общо „театрално качество на драматургична творба, съответствие на тази творба на характеристиките и правилата на театралното изкуство“³.

Понятието е теоретизирано по-задълбочено през 60-те години на XX век. Още през 1954 г. Ролан Барт говори за „театралността“ като за „наситеност от знаци и усещания“. Барт не си поставя за цел да изследва цялостно театъра, но има прозрението да наблегне върху сценичните аспекти, които изграждат театъра в не по-малка степен от текста:

Що е театралност? Това е театърът без текста, това е една наситеност от знаци и усещания, която се изгражда на сцената въз основа на писмения текст, това е особен вид всеобхватно възприятие на умело използвани сетивни дразнители – жестове, тонове, разстояния, вещества, светлини...⁴

¹ Вж. напр.: „Всяка трагедия трябва да има шест съставни части, съобразно с които бива една или друга. Те са: фабула, характери, език, мисъл, зрелищна постановка и музикална страна. Две части се отнасят към средствата на подражанието, една – към начина на подражаване, три – към предмета на подражанието, и нищо друго извън тях“ (Аристотел 1993: 73). Както пояснява в коментара си преводачът Александър Ничев, към средствата на подражанието се отнасят езикът и музикалната страна, към начина на подражанието – зрелищната постановка, а към предмета на подражанието – фабулата, характеристиките и мисълта (Аристотел 1993: 113–114).

² Richard de Radonvilliers 1842.

³ « Qualité théâtrale d'une œuvre dramatique; conformité de cette œuvre aux caractéristiques, aux règles de l'art théâtral. » <http://www.cnrtl.fr/definition/théâtralité>

⁴ « Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifient sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est une sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, ton, distance, substance, lumière qui submergent le texte sous la plénitude de son langage extérieur. » Barthes 1981: 41–42. Преводът на цитата е даден по приведения в Павис 2002: 363.

Веднага трябва да направим две важни уточнения. Първо, думите на Барт в този прочут и много често цитиран израз, според който театралността е „театърът без текста“, не би следвало да се четат и тълкуват буквално. С него Барт не означава математическо изваждане, а динамично и обратимо разграничение между сценичното представление и драматичния текст. Ако изобщо има изваждане, то е изцяло метафорично и може да се тълкува и като прибавяне: сценичната реализация *добавя* към текста, за да изгради театралността на представлението⁵. Това впрочем е особено ясно доловимо при Молиер, и то още на самото равнище на текста, сътворяван от неговия режисьор и актьор. Второ и още по-важно: наложително е мисълта на Барт да бъде разглеждана едва след като бъде вписана обратно в контекста на есето, от което е извлечена и превърната в абсолютен именно в този си окастрен вид. Твърде често прочутият цитат е възпроизвеждан от един критичен текст в друг, без да се отдава внимание на начина, по който Барт завършва мисълта си и който е от определящо значение за ситуирането на театралността. Непосредствено следващото изречение е недвусмислено: в него се утвърждава категорично, че театралността присъства естествено още от зачатъка на създаването на драматичната творба, бидейки присъща на сътворяването, а не на реализацията ѝ:

Съвсем естествено, театралността трябва да присъства още от първия писмен зачатък на една творба, тя е присъща на създаването, не на реализацията. Няма велик театър без опустошителна театралност: у Есхил, у Шекспир, у Брехт написаният текст вече е увлечен във вихъра на външния израз на телата, предметите, ситуациите; така словото веднага потича в същности⁶.

Тази великолепна интуиция на Ролан Барт е от определящо значение за нашето изследване: театралността съществува (и) в текста, тя не се привнася и не му се налага отвън, а значи, може и трябва да бъде търсена и в самия този текст. Театралността е изначално вписана в него, а самото представление се вгражда в текста като идеална представа чрез специфичната театрална телесност.

В началото на друго свое прочуто есе *Литература и значение* (1961) Барт говори за театъра в семиологична перспектива като за „машина за послания“, създаваща „истинска информационна полифония“. Там той мимоходом определя театралността отново като „наситеност от знаци“⁷, без този път да

⁵ Вж. Eigenmann 2003.

⁶ « Naturellement, la théâtralité doit être présente dès le premier germe écrit d'une œuvre, elle est une donnée de création, non de réalisation. Il n'y a pas de grand théâtre sans théâtralité dévorante, chez Eschyle, chez Shakespeare, chez Brecht, le texte écrit est d'avance emporté par l'extériorité des corps, des objets, des situations; la parole fuse aussitôt en substances. » Barthes 1981: 42. Преводът на този цитат е наш.

⁷ « Qu'est-ce que le théâtre? Une espèce de machine cybernétique. Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse

се спира на мястото, където тази театралност да бъде търсена и изследвана. Това изглежда донякъде подвежда известната теоретичка на театъра Ан Юберсфелд, която тълкува мисълта на Барт по необосновано краен начин. Според нея твърдението на Барт за театралността като за наситеност, плътност, полифония от знаци, съпоставена с единната природа на лингвистичните знаци в литературата⁸, идва да обозначи изключване на феномена на театралността от драматичния текст и изричното му теоретично полагане единствено в представлението. Всъщност нищо в текста на Барт не дава основание за подобно тълкуване, още повече че в по-ранните си разсъждения за театъра, както видяхме, той изрично е посочвал принадлежността на театралността към текста.

Самата Юберсфелд пише своя основополагащ труд *Да се чете театърът*⁹ с намерението да предложи семиологичен подход и съответно адаптирани към него инструменти, които да направят възможно невъзможното четене на театъра или с други думи, да откриват и отчитат театралността именно в текста. Като със стриктна научна добросъвестност предупреждава за двете опасни крайности при анализирането на театъра – преимуществено привилегироване или цялостно отхвърляне на текста, Юберсфелд формулира тезата си за наличие в театралния текст на своеобразни „текстови матрици на представляемост“ и „ядра на театралност“, които могат да бъдат анализирани чрез особени и подходящи за това критични инструменти¹⁰. По следите на Иржи Велтруски Ан Юберсфелд също определя театралния текст като „текст с празнини“¹¹, в които се вписва постановката. Така тя обозначава неговата особена рехавост, предназначена да бъде вплътнена с телесни и визуални знаци и значения чрез поставянето и изиграването му на театралната сцена. По този начин Юберсфелд поставя акцент върху неговата сценична реализация, което понякога е схващано като известно редуциране на важността на те-

un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent; en tel point du spectacle, vous recevez *en même temps* six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations *tiennent* (c'est le cas du décor), pendant que d'autres *tournent* (la parole, les gestes); on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela, la théâtralité : *une épaisseur de signes* (je parle ici par rapport à la monodie littéraire, et en laissant de côté le problème du cinéma). » Barthes 1981: 257.

⁸ « (...) c'est cela, la théâtralité : *une épaisseur de signes* (je parle ici par rapport à la monodie littéraire ». Barthes 1981: 257.

⁹ Ubersfeld 1978.

¹⁰ Ubersfeld 1978: 20. За съжаление, тя така и не прецизира никъде по-нататък в труда си тази концепция за текстовите матрици на театралност и за особения критичен инструментариум, с който те да бъдат анализирани.

¹¹ Ubersfeld 1978: 25.

кста до функционалност в полза на представлението¹². По-нататък в труда си Юберсфелд предлага насоки за семиотичен прочит на театралния текст чрез прилагане на актантния модел на Греймас и последващ семиотичен анализ на театралния персонаж, сценичното пространство, сценичното време и театралния дискурс. Впрочем трудът остава с отворен финал и не конкретизира в достатъчна степен критичния инструментариум за анализа.

В своя обобщаващ енциклопедичен *Речник на театъра* Патрис Павис определя театралността най-общо като „онова, което в представлението или в драматичния текст е специфично театрално (или сценично)“¹³. Известният драматург, театровед и теоретик на театъра предлага в статията си описателен подход към театралността, като също се опира на Бартовото схващане за нея като за „наситеност от знаци“. Той подчертава, че би било непродуктивно театралността да бъде търсена на баналното равнище на нагледа и зрелищността, и подсказва, без да я налага, възможността за теоретично полагане на мястото на театралността в реализацията на текста в представление. Като с право отбелязва, че изследването единствено на текстове води до незадоволителни резултати¹⁴, и без въпреки да обвързва тези резултати с използваните методи и подходи за текстовото анализиране, Павис стига до схващането за театралността „не като свойство или същност на даден текст или ситуация, а като прагматична употреба на сценичния инструментариум, при която компонентите на представлението взаимно се изтъкват и взривяват линейността на текста и на речта“¹⁵. С това твърдение той все пак дава преимущество на сценичната реализация, като изглежда изобщо не разглежда елементите на театралност в драматичния текст. Ние смятаме, че подобен подход също

¹² Вж. напр. Belghit 2016. По наше мнение такова съждение би било прекалено крайно. Трудът на Ан Юберсфелд, който е сред основополагащите изследвания за анализа на театралността и на театралния текст, в никакъв случай не омаловажава текста, още повече че програмното заглавие на труда призовава именно *Да четем театъра*. Обратно, този труд представлява опит за възстановяване или дори за ново, належащо вписване на специфично театралния аспект в анализите на театъра, които и до днес нерядко се ограничават единствено с литературния аспект на драматичните текстове. Особено валидно е последното за анализа на по-отдалечени във времето театрални творби, включително тези, на които е посветена настоящата студия.

¹³ Павис 2002: 363.

¹⁴ „(...) изследването на текстовете на най-големите автори (от Шекспир до Молиер и Мариво) води до незадоволителни резултати, ако не се опитаме да впишем текста в рамките на определена сценична практика, определен тип игра и схващане за представлението.“ Павис 2002: 365. Това е несъмнено вярно, ако възприетият аналитичен подход бъде изцяло литературен, т.е. ако към драматичния текст се подхожда с методологията и инструментите на литературния анализ. Нещо повече, уговорката „ако не се опитаме да впишем текста в рамките на определена сценична практика, определен тип игра и схващане за представлението“ е от особено важно значение, както ще стане въпрос по-нататък.

¹⁵ Павис 2002: 365.

рисува да отведе един изцяло съсредоточен върху сценичната реализация на творбата анализ до незадоволителни резултати; впрочем такъв анализ би бил и обективно невъзможен, което свидетелства за голямата доза условност в заявлението на Павис. Разбира се, Павис не си поставя за цел в посветената на театралността речникова статия да изследва изцяло феномена и да предложи негова теория и несъмнено отлично си дава сметка за несводимите различия между литературен и драматургичен текст, които обосновават и различия в подходите за тяхното изследване. Колкото до разполагането на театралността единствено в сценичната практика, то би било възможно в някои от по-авангардните форми на съвременния театър.

Друг виден театрален изследовател, Мишел Корвен¹⁶, застъпва по-обобщаващо и обхватно виждане за театралността и нейното място, като разумно и уравновесено я разполага във „всички съставляващи части на театралната дейност и на първо място, в текста“:

[Т]еатралността не е свойство на представляваното, а на порива за писане, чрез който се представлява¹⁷.

Корвен подчертава двойката стойност на понятието „театралност“ в историята на западноевропейския театър. Така нейното понятийно обособяване и използване е полезно, за да не се забравя за липсата на тъждественост между театъра и живота и да се отчита условният и формален характер на всяко театрално представление. Театралността обаче може да има и отрицателни стойности в случаите, в които театърът се стреми изцяло да се освободи от реалността и да се затвори самодостатъчно в себе си¹⁸.

Съвременното българско театрознание проявява траен интерес към въпросите на театралността. Така в краткия си, но наситен и задълбочен текст

¹⁶ Corvin 2008.

¹⁷ « Caractère de ce qui se prête adéquatement à la représentation scénique. Au sens le plus large, la théâtralité se localise dans toutes les composantes de l'activité théâtrale, et, en premier lieu, le texte. On dira par exemple d'un texte dramatique qu'il contient une certaine théâtralité parce qu'il se présente sous une forme dialoguée. Ainsi, il s'oppose au roman, à l'essai ou à la poésie. (...) la théâtralité n'est pas le privilège de la chose représentée mais du mouvement d'écriture par lequel on représente ». Corvin 2008: 820, преводът е наш.

¹⁸ Пак там: « Dans l'histoire du théâtre occidental, la théâtralité est à la fois une valeur qu'il faut désirer et un écueil qu'il faut craindre. Le mot recouvre en effet une charge égale de positivité et de négativité. L'usage positif de la notion est manifeste chaque fois que le théâtre est menacé d'être confondu avec la «vie»: il est alors judicieux de rappeler que toute représentation est un simulacre, une forme, et que la théâtralité n'est pas le privilège de la chose représentée mais du mouvement d'écriture par lequel on représente; l'usage négatif de la notion apparaît, au contraire, chaque fois que le théâtre oublie le réel, qu'il se complaît dans la célébration de ses propres codes, qu'il s'enferme dans ses propres conventions: alors la théâtralité n'est plus que la marque irrécusable du mensonge et de l'aveuglement. »

Как текстът за театър мисли представлението (2001) видният специалист по театрознание Николай Йорданов поставя конкретно въпроса „[к]ак точно съдържа един текст за театър театралността в себе си“¹⁹. Йорданов посочва няколко критични насоки за търсене на театралността в текста, схващана като „текстови матрици от представляемост“ по Юберсфелд: изследване на авторските указания, на „сценичността“ на изговорените думи и на съдържащите се в театралния текст дискурсивни указания (повърхностната му дискурсивна структура), регулиращи неговото четене спрямо един или друг театрален код. Спомената е и концепцията на Велтруски за драматичния текст като синтактично нахъсан и съдържащ празнини, които трябва да бъдат запълнени от представлението. Въз основа на този бърз преглед Йорданов формулира основателно своето обобщаващо заключение по отношение на преобладаващата част от структуралистките и семиологични изследвания на театъра през 60-те и 70-те години: „Проблемът в тази визия за театралността на драматургичния текст (...) е, че театралността бива разбрана просто като преднамерено незавършена литературност“. По-нататък авторът утвърждава перспективността на анализ, целящ да установи „как самото представление живее в текста за театър“, и открива признаците на текстовата театралност в деиктичните езикови функции в него: посочването/показването като „първичен и основен жест (пра-жест) за театралното представление“. Особено интересната концепция на Николай Йорданов несъмнено заслужава да бъде доразвита и задълбочена.

През 2012 г. на българския книжен пазар излизат два дисертационни труда, посветени на театралността. Книгата на Асен Терзиев²⁰ проследява появата на идеята за „театралност“ като специфичен език на театралното представление посредством възгледите и текстовете на едни от най-влиятелните театрални теоретици и практики на XX век. Ивайло Александров²¹ вписва своето изследване в семиотичната перспектива на театралния спектакъл, като си поставя за цел отграничаването, в една „наситена знакова среда“, на базисните параметри на семиозиса като основа на театралността:

Бивайки именно наглед координиран от множество знакови конструкти, театралният спектакъл концентрира в телесността си отделни многопластови езикови перцепции – словесни форми (диалогично-монологичната структура на спектакъла предполага наличието на речев абсолюти, тоест изцяло речева определеност, макар и да съществуват известни изключения), жестово-мимическа архитектура, архитектурна обусловеност (сценография), овъншностен императив (костюми), стилизирана характерност (грим), музикална партитура и светлинно оформление (външностилизирани конструкти) и, не на последно място, наличието на публика²².

¹⁹ Йорданов 2001.

²⁰ Терзиев 2012.

²¹ Александров 2009.

²² Александров 2009: 12.

Александров определя театралния текст като присъщо перформативен („текст на спектакъла, който се играе като сценичен конструкт“²³) и установява несводимостта между литературен и театрален текст чрез равнищата на интерпретация на единия и на другия:

Ако текстът като литература е обект на една херменевтична разработка, то театърът като действие е следствие от тази херменевтичност, тя е първопричината за неговото явяване. Театърът предизвиква троично-херменевтична зависимост, при която публиката тълкува вече изтълкувани същности, смисли и значения, като ги трансформира в други същности, смисли и значения, което вече се конституира като театрално ПРЕДСТАВЯНЕ – първичен текст (автор), херменевтичен дискурс върху този текст – интерпретация (режисьор), вторичен херменевтичен дискурс върху вече явената интерпретация – свръхинтерпретация (зрител). Този триумвират създава парадигмата на спектакъла като вторично явление вследствие на първичен продукт, водещо до третичен анализ, и по този начин обуславя неговата свръхинтерпретативна знакова среда²⁴.

Всъщност Александров разполага театралността в чисто семиотична перспектива в самата сценична реализация на драматичната творба и я определя като съставена от разнообразни компоненти:

(...) всяка *théâtralité*, като наситен творчески акт, се определя от наличието на различни в своята характерност компоненти – вербална изразност, жестове, мимики, маниерност, телесни и психологически състояния, визуална образност, музикално-звукова среда²⁵.

От своите позиции не само на теоретик, но и на практик на театъра той изследва в теоретичен и семиотичен план именно театралния спектакъл, видовете знаци в него и начините на изграждане на сценичния семиозис, като особено набляга на ролята на театралната рецепция чрез публиката за осъществяването на този семиозис. В заключение Александров метафорично определя театралния спектакъл като „*театрален текст*“, сътворен от актьора и пространството и възприет от публиката, включващ в същността си двата аспекта на означаване – лингвистичен/не-лингвистичен и перформативен (физически действен), което реално стимулира многообразието на *signification* на сцената“²⁶. Очевидно той не визира собствено драматичния текст, а неговата сценична реализация чрез актьорската игра, постановката и зрителската рецепция, и търси и изследва театралността в нейните сценични измерения без изрично привързване към авторския текст.

²³ Пак там.

²⁴ Александров 2009: 14, 117.

²⁵ Александров 2009: 15.

²⁶ Александров 2009: 122.

В горните критически трудове театралността е схващана като особена, присъща характеристика на театъра, а мястото ѝ е определяно различно: в текста или в процеса на представление, разгръщаш се на основата на текста. От така представените схващания и опити за определяне на театралността и нейното място в театралния феномен въпреки редица колебания в критическата мисъл можем да изведем защитима теза за вписаност по особен начин на театралността в текста. Връзката между текст и представление е необходима и естествено диалектическа: тези два аспекта на театъра се обуславят и в успешните му реализации се обогатяват взаимно. Представлението е вписано в същината на театралния текст. Това означава, че този текст е перформативен, а театралността има и текстови измерения. Важно е също така да се подчертае, че театралността се реализира единствено чрез рецепцията си на различни възможни нива: от читателя, от режисьора и актьорите или от публиката. Без рецепция няма театралност, освен в латентни ядра, а всеки анализ за такива ядра неизбежно преминава през рецепция.

Оттук възниква закономерно въпросът дали е възможно да се изследва театралността *единствено* въз основа на текстовете. И още, могат ли полезно да бъдат анализирани в перспективата на тяхната театралност такива драматични текстове, чиито съвременни на сътворяването на текста реализации в представления вече не могат да бъдат достъпни поради отдалеченост във времето? Нашата убеденост е, че това е осъществимо, необходимо и важно. Чрез анализ на признаците на театралност в драматичните текстове е възможно да се достигне до резултати дори и без пряко и паралелно съпоставяне с реализацията на тези текстове в представление. Такъв анализ не би подходил към театралните текстове като към литературни текстове, предназначени за рецепция чрез прочит и градящи своите ефекти именно през прочита; той би разглеждал текстовете от гледна точка на възприемането им чрез наглед и устна реч и би търсил в тях белези за театралните ефекти именно чрез устната реч и нагледа. Несъмнено един подобен анализ би бил резултатен само ако разглежданите текстове бъдат вписани, както основателно напомня Павис, „в рамките на определена сценична практика, определен тип игра и схващане за представлението“²⁷. Следователно той по необходимост би бил от смесено естество, черпещ методи и похвати както от по-чисто литературно-текстови аналитични подходи в театрална и семиотична перспектива, така и от сценични и историко-социологични сведения, параметри и похвати. Без това да се поставя като централна задача, подобен анализ на рецепция би възстановил, поне в известна степен, и мястото на автора в текста²⁸.

²⁷ Павис 2002: 365.

²⁸ Става дума за автора в качеството му на творец, осъществяващ през текста своето виждане за света и своята поетическа вселена.

Особено полезно би било едно подобно изследване по отношение на рецепцията на Молиеровите творби от неговите съвременници. В случая на Молиер е налице сравнително рядко, макар и не непознато в театралния свят, съвпадение между автор, режисьор и актьор на пиесите, което предоставя уникални и особено благодатни възможности за изследване на очаквано богатата и многообразна театралност, заложена още на равнището на текста от автора, който в същото време е и режисьор, и изпълнител. При такива синкретични драматурзи първичният авторов драматичен текст неизбежно съдържа²⁹ и следи от латентната си режисьорска интерпретация, която се осъществява още в процеса на неговото сътворяване и оказва въздействие върху този процес и върху непосредствения му текстов резултат. Същевременно при подготовка на текстовете си за публикация Молиер винаги отчита постоянно внасяните в тях корекции вследствие на реализираните представления. Така той вписва ефекти на театралността и чрез обратно въздействие от процеса на сценично представяне и процеса на рецепция. Поради това театралността в Молиеровите текстове е по-силно изявена и по-доловима именно на специфично текстово равнище.

Критиката днес изследва театралността у Молиер, като очаквано реферира към съвременни постановки на негови пиеси³⁰ и по този начин поставя акцента върху представлението и неговата рецепция като места на театралността. Множество статии и доклади от конференции представят и/или анализират съвременни постановки на конкретни пиеси на Молиер. Макар и сравнително редки, срещат се и цели трудове, посветени на театралните аспекти в творчеството му. Така Албърт Бърмъл³¹ заявява преглед на всички 33 пиеси на автора в театрална перспектива и с методологията на режисьор и постановчик. При него обаче така заявеното разглеждане на театралността е непреодолимо закотвено в съвремието на критика, а пиесите и техни съвременни постановки са анализирани с оглед на потенциалите за бъдещите им сценични реализации.

Със самото заглавие на своя труд *Театралност в творчеството на Молиер* Марко Баскера³² изрично го представя като изследване именно на театралността у Молиер. Баскера вписва театралността в полето на семиологията на театъра и я разполага в постоянното семиотично движение между неизменния текст и ефимерното представление. Авторът с основание посочва преобладавалия до неотдавна критически подход към текстовата компонента на Молиеровия театър като към литературна реализация, при който театрал-

²⁹ Най-малкото отчасти и вероятно в различни пропорции в отделните случаи.

³⁰ Вж. напр. Michel Corvin, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui. Pour une analyse de la représentation*. Presses universitaires de Lyon, 1985, 272 p.

³¹ Bermel 1990.

³² Baschera 1998.

ността бива засенчвана или дори заличавана за сметка на литературността. Същевременно, макар и сравнително редки, изследванията на отделни материални аспекти на театралното представление през XVII в. (сцени, костюми, декори, актьорска жестомимика и пр.) не са необичайни и театърът на Молиер също е ставал обект на подобни търсения³³. Така преобладаващата критична мисъл сякаш четне отделно текстовете и изследва отделно материалните параметри на представленията, без да намира и без дори да търси връзката между тези две измерения. Именно в тази връзка, схваната като семиотичен процес, следва да се търсят проявите на театралност³⁴, заявява Баскера.

В по-непосредствено аналитичната част от своя труд авторът проследява проявите на театралността чрез така наречения от него „прагмасемиотичен“ подход в рамките на новаторското изграждане на комичния персонаж от Молиер чрез творческо преосмисляне и развиване на театралното естетическо наследство от *commedia dell'arte* (и най-вече еволюцията от типизираната маска до индивидуализирания характер на персонажа). Той също така вижда особени прояви на театралност и в саморефлексията върху театъра³⁵, каквато открива не само в двете комедии-памфлети на Молиер, но и в други негови пиеси. Така той заключава, че текстът на Молиер е „активен“, тъй като в него привидно фиксирани и неизменни елементи въздействат динамично върху зрителя, и установява спорна (или най-малкото недостатъчно експлицирана и мотивирана) по наше мнение връзка между театралност, материализъм и саморефлексия в Молиеровия театър. Баскера поставя коректно схващането за театралност, но в крайна сметка сякаш по-скоро теоретизира и концептуализира театралността като *процес* във философско-семиологична светлина и чрез импресионистични наблюдения и изводи, отколкото предприема структурирано и обхватно изследване на текстовете и белези и прояви.

* * *

Нашето убеждение е, че театралността в текстовете на Молиер може и трябва да бъде изследвана в многобройните си аспекти във всички негови

³³ Например, вж. съвсем наскоро излязлото изследване на декорите в постановките на Молиер: Philippe Cornuaille, *Les Décors de Molière (1658–1674)*. Paris, PUPS 2015, и др.

³⁴ Baschera 1998: 20.

³⁵ „(...) да се открият вътре в театъра рефлексивни, неконцептуални елементи, които могат да осветлят енигматичната връзка, установяваща се между тялото на актьора, който материализира и вписва в настоящето един театрален текст, и този текст, който трансцендира всяко отделно представление. Това теоретизиране на *трансцендентност в иманентност* (...) се вписва под знака на един „просветен материализъм“, който се стреми да отчита преплитането между, от една страна, осезаемото и мигновеното в едно театрално представление и от друга, неподвижния и траен аспект на театрален текст.“ Baschera 1998: 211, преводът е наш.

драматични творби³⁶. В настоящата студия предлагаме конкретен текстов фокус на такова изследване, като успоредно с това отчитаме неговите по-специфични параметри. Тук ще анализираме театралността през два паралелни текста на една и съща пиеса. Това са, от една страна, официалното, подготвено и утвърдено от Молиер първо издание на *Жорж Данден* от 1669 г., и от друга страна, публикуваното през същата година в Лион неофициално, „пиратско“ издание на същата пиеса, чийто текст най-вероятно е записан от живо представление. Второто издание по наше мнение представлява особено изявена форма на перформативен текст като текст на драматична творба, съдържащ и експлициращ в различна степен важни аспекти на постановката и актьорската игра и подсказващ различни решения на режисьора и на актьорите. Обикновено такива публикации възпроизвеждат записан по време на живо представление текст на пиесата или използват авторски и/или режисьорски бележки и експерименти.

Ще проследим белезите на театралност в тези два публикувани текста в съпоставителен и диференциален план:

- театралност в официалния публикуван (и неизбежно частично литеатуризиран) текст. Това е чистата³⁷ текстова театралност, предназначена да осигури на прочита му рецепция, възможно най-близка до театралната.

- театралност в текста, записан от представление. Тя допълва, развива, изменя или надгражда първичната авторска театралност на текста, като я обогатява с конкретни режисьорски решения, импровизационни структури като проявления на актьорската игра, аспекти на рецепцията.

Не си поставяме за задача да обвързваме тези текстови прояви на театралност с тяхна конкретна сценична реализация, още повече че това би било и практически невъзможно по отношение на постановките на самия Молиер, които всъщност биха ни интересували. Изследваме обаче именно текстове, публикувани приживе на драматурга, единият от които оформен и утвърден от него, а другият – изпълняван пак от него в рамките на театрално представление. Заложената в текста театралност, разбира се, има неограничен потенциал за актуализиране в постановки, които не са конкретизирани във времето.

На базата на схващанията на критическата мисъл за театралността, преосмислени за целите на нашето изследване тук, обект на изследването ни ще бъде театралният текст в двете издания на пиесата *Жорж Данден* в двете си основни съставляващи: актьорски реплики и паратекстови елементи. Чрез тях се реализират по-непосредствено сценично обвързани параметри на театрал-

³⁶ Това е мащабно начинание, по което работим в рамките на по-обхванат труд.

³⁷ Всъщност това не е съвсем вярно. Както вече беше споменато и както ще стане дума и по-нататък, Молиер винаги публикува текстовете си едва след като е изнесъл поредица от представления на съответната пиеса, като междувременно внася корекции и дребни или по-съществени изменения както в постановките и изпълнението, така и в текста.

ността, а именно кинесиката (телесност и жестово-мимическа архитектоника), сценографията (декори и разпределение на сценичното пространство, но също костюми, звуково съпровождане, осветление) и проксемиката (пространствено поведение на персонажите). Разбира се, не всички съставляващи на тези параметри на театралността присъстват непременно в своята съвкупност в текста на дадена театрална творба.

Нашата теза е, че и в двете издания на *Жорж Данден*, които са обект на изследването, се съдържат и откриват множество белези на театралност. Те се различават обаче по своето естество и интензивност. В официалното издание, подготвено за печат от самия Молиер, тези белези са така подбрани и оформени, че да благоприятстват рецепцията на пиесата чрез *четене*; тази рецепция може да бъде чисто литературна или с оглед на театрална реализация: изданието е предназначено за всички читатели, били те публика или членове на театрални трупи. В изданието, което не е подготвено от автора и не е оформено именно за печат, т.е. за четене, а е възпроизведено по рецепцията на конкретна реализация на авторския текст в представление, белезите на театралност в така отграничените различни нейни аспекти са по-различни и като цяло по-богати, тъй като добавят и надграждат към театралността, заложена като потенциал за реализиране в текста, и допълнителни белези на театралност от сценичната реализация, схваната през зрителската рецепция.

2. ИЗДАТЕЛСКИ, ТЕАТРАЛЕН И ЕСТЕТИЧЕСКИ КОНТЕКСТ НА ДВЕТЕ ИЗДАНИЯ НА ЖОРЖ ДАНДЕН ОТ 1669 Г.

Преди да пристъпим към диференциален анализ на двете паралелни издания на *Жорж Данден* от 1669 г., е необходимо да ги впишем в контекста, първо, на издателската дейност във Франция през втората половина на XVII в. и второ, на цялата съвкупност от издания на пиесите на Молиер приживе на автора. Ще е необходимо също така да разположим пиесата в нейния непосредствен историко-социален, идеологически и естетически контекст.

Издателска дейност

През посочения период книгоиздаването във Франция се отличава със специфични и в немалка степен противоречиви характеристики. То е едновременно регулирано и стихийно, облагодетелства основно издателите, които са и книжари, и изобщо не познава понятието за авторско право, което е въведено за първи път повече от век по-късно³⁸.

³⁸ Първите, възроптали срещу неправомерните „пиратски“ издания, са философите на Просвещението, вж. Дидро в *Писмо за търговията с книги* (1763). Френската революция отменя разрешенията за отпечатване и дава през 1793 г. на авторите на книги изклю-

Регулирането на книгоиздаването се налага като все по-централизиран контрол още от 1566 г., когато е постановен първият кралски указ в този смисъл. Той забранява отпечатването и разпространението на книги без изрично разрешение на краля, документирано чрез официален документ – т.нар. *Lettre de privilège* (писмо за предоставяне на разрешение за отпечатване), подписано и подпечатано с кралския печат. Следват множество укази и заповеди, които подкрепят законодателството от XVI в. и задълбочават контрола над книгоиздаването, така че още към 1618 г. публикуването на книги вече е изцяло под контрола на кралските служители. Забранена е продажбата на печатни материали, издадени без кралско разрешение, а редовно издадените трябва да публикуват копие от това разрешение в началото или в края на всеки отпечатан екземпляр. Този контролиращ подход осигурява цензура на печатната продукция и приходи за хазната (тъй като разрешението се заплаща), като същевременно дава, макар и временна, защита³⁹ на издателите срещу имитации и незаконна конкуренция, която лесно може да ги доведе до фалит⁴⁰. Благодарение на него издателите получават и възможността да полагат повече усилия, за да поддържат качеството на изданията си.

В тези взаимоотношения между кралската власт и издателите практически няма място за авторите. През XVII в. авторското творчество се осъществява с подкрепата на института на мецената (преди всичко кралския меценат на Луи XIV), а издаването и разпространяването на творбите носи на авторите най-вече признание, известност и евентуално увеличаване на броя на меценатите или на размера на паричната подкрепа, която те получават. Финансовият им интерес в изданието е нулев или минимален, но престижът им е в пряка зависимост от него. Правата на собственост върху текстовете се държат от издателите, които са и книгоразпространители и които ги откупват от авторите за смешни суми.

чителното право да разрешават възпроизвеждането на творбите си приживе, а на техните наследници – да ползват това право още пет години след смъртта им. Авторското право във Франция възниква едва тогава.

³⁹ Сроктът на действие на изключителното право на отпечатване, давано с такова разрешение, обикновено е между 3 и 7 години, като може да бъде подновен. За определени трудове (например на църковните отци) разрешението за отпечатване е безсрочно.

⁴⁰ През XVII в. подготовката на всяко издание е бавна и трудна, а излезлите екземпляри обикновено задоволяват до голяма степен ограничението търсене. Поради това първият издател на дадена книга обикновено получава най-голяма печалба от нея, докато следващите рядко имат изобщо шанса да спечелят нещо. Едва през XVIII в. с подобрената технология на набора и с по-широкото разпространение на книгите в епохата на Просвещението преиздаването започва да носи печалби. В епохата на Молиер обаче до фалит лесно могат да стигнат най-вече провинциалните издатели, за чиито издания остава малка публика. Това заедно с невъзможността за налагане на стриктен контрол навсякъде из страната обяснява до голяма степен изобилието на пиратски издания именно в провинцията.

На практика успоредно с така строго регламентираното и налагано регулиране на издателската дейност извън Париж и в съседни държави кипи стихийно и незаконно книгоиздаване. Популярни творби се копират и светкавично се преиздават без разрешение и, разбира се, без никакво заплащане нито на хазната, нито на автора. Контролът, който се налага почти безупречно в Париж, не успява да бъде упражняван със същата строгост и другаде. Затова и практически всички незаконни издания на пиеси на Молиер са печатани или в провинцията (Лион, Каен, Гренобъл, Авиньон и др.), или в чужбина: в Брюксел, в Амстердам и другаде из Нидерландия. Изключение правят няколко първи парижки опита за заобикаляне на закона, към които ще се върнем след малко и които Молиер с много усилия успява донякъде да парира.

Пиратските издания на Молиер

Интересът на издателите към произведения на популярни автори води до многократни опити за тяхното издаване чрез заобикаляне на автора и на системата на кралските разрешения.

В отличия, много подробен и изчерпателен *Регистър на публикувания френски театър през XVII век*⁴¹ на Ален Рифо преброяваме 138 публикации на пиеси на Молиер за периода между 1660 г. и 1673 г., т.е. от първата му публикувана пиеса до годината на смъртта му. От тези 138 публикации само 29 са отбелязани в регистъра като „оригинални“, т.е. осъществени със знанието и съгласието на автора (като две от тях са и в съавторство: *Психея* съвместно с Корней и Кино (1671) и *Празненствата на Амур и Бакхус* съвместно с Кино (1672)). С други думи, повече от три четвърти от осъществените приживе на Молиер публикации на негови пиеси са незаконни, или както бихме ги обозначили днес, пиратски.

Както посочва Роже Шартие⁴², неразрешеното копиране на пиеси чрез тяхното записване „по слух“ и последващо публикуване в ущърб на автора и на избора от него издател са нерядко срещани през XVII в. и засягат редица драматурзи не само във Франция, но и в други държави. Английският драматург Томас Хейууд изрично посочва тази недостойна практика, водеща до деформации и „осакатявания“ на неговите творби, като основна причина да ги публикува изобщо. Подобно на Молиер и той първоначално не е искал пиесите му да бъдат издавани. Лопе де Вега също се оплаква от такива

⁴¹ Riffaud 2016. Този уникален по ценността си регистър представя по години всички пиеси, публикувани във Франция през XVII век, като в подробните бележки към тях обозначава, освен редица други параметри, дали се касае за оригинални публикации, преиздания, събрани съчинения, фалшификати и пр. Регистърът е със свободен достъп онлайн и позволява търсене по години, заглавия, жанрове, автори, илюстратори, книжари и издатели. Неговият автор постоянно го актуализира и допълва.

⁴² Chartier 2002.

мошеничества⁴³. В Англия измамниците използват бързопис, за да запишат, реконструират и издадат текста. Лионското издание на *Жорж Данден* също свидетелства за подобна практика.

Около година след установяването си в Париж, в театъра „Пти-Бурбон“, след като представя в него редица утвърдени в репертоара на трупата му пиеси от други автори (трагедии и комедии) и две свои нови: *Занесеният или всичко наопаки* и *Любовна досада*, през ноември 1659 г. Молиер съчинява, поставя и представя *Смешните прециозни*⁴⁴. Успехът на пиесата е несъмнен: за дванадесет месеца тя е играна 44 пъти и донася добри приходи на трупата. Популярността на пиесата, подклаждана и от полемиката около нея, бързо събужда издателските апетити. Един от известните парижки издатели, Жан Рибу, успява да се снабди с екземпляр от нейния ръкопис и тайно от Молиер да получи разрешение от краля за публикуването ѝ в един том заедно с вариант по същата тема, но съчинен от друг автор – Сомез, въпреки че един от опонентите на Молиер в полемиката около *Смешните прециозни*. Молиер и избраният от него издател Гийом дьо Люн научават почти случайно за начинанието и два дни по-късно успяват да отменят това разрешение. Надвисналата пряка опасност от пиратска публикация принуждава младия автор да подготви светкавично своето издание. *Смешните прециозни* е и първата издадена негова пиеса, която излиза едва 11 дни след датата на полученото с измама първо разрешение за отпечатване. Наборът ѝ се прави от няколко работници, всеки от които подготвя част от текста, така че отпечатването да се ускори максимално. В предговора, към който ще се върнем след малко, Молиер се оплаква от „принудата“ да я издаде и споделя някои свои важни разсъждения за драматургичните текстове и техните театрални измерения.

В текста на кралското разрешение за печат, получено от Молиер за публикацията на неговата комедия *Училище за мъже* през 1661 г., изрично се посочва, че „се е случвало, когато (Молиер) вече е писал други такива (комедии), някои от тях да са били вземани и транскрибирани (т.е. „предавани с други знаци“, „записани по слух“, *бел. авт.*) от лица, които са ги отпечатвали, продавали и разпространявали по силата на разрешение, получено с измама

⁴³ По свидетелства на Роже Шартие, вж. Chartier 2002: 31–32.

⁴⁴ *Les Précieuses Ridicules*. В многобройните преводи на български език на пиесата се предлагат различни варианти на заглавието, като най-често срещаните са *Смешните аристократки*, *Смешните преструвани*, *Смешните фантазьорки*. Всички тези варианти са неприемливи с оглед на семантиката на заглавието, което участва пряко в семиозиса на пиесата и сублимира моралното ѝ послание.

Тук и по-нататък ще използваме нашия вариант *Смешните прециозни*. Макар и чрез чуждица, той изразява най-ясно вложения в оригиналното заглавие смисъл: пиесата осмива несъстоятелните претенции на две невежи и вятърничави провинциалистки да се включат в обществото на прециозните парижани. Терминът „прециозност“ отправя изрично към мащабно естетическо, социално и литературно явление с ясни параметри и в този смисъл употребата му по наше мнение е обоснована и уместна.

в нашата канцелария в негов ущърб и вреда⁴⁵. Очевидно се касае за пряко позоваване на казуса със *Смешните прециозни*, още повече че по-нататък в текста на разрешението се цитира и името на издателя нарушител.

Същият издател Жан Рибу без особени скрупули успява да публикува през 1660 г. незаконно издание на *Сганарел или Мнимият рогоносец* на Молиер, като в усилието си да прикрие нарушението изменя имената на пиесата и на автора и прибавя коментари към всяка картина. Молиер за пореден път успява да отмени неговото разрешение за отпечатване и да постигне конфискация на 1250-те отпечатани екземпляра, но това му отнема немалко време и усилия. Вече „официалното“ издание включва твърде интересно писмо-посвещение от фиктивния автор на пиратското издание, в което той привидно простодушно разказва как именно се е стигнало до възпроизвеждането на пиесата. Според този разказ, след като я харесал много и я гледал няколко пъти, той я научил наизуст, рецитирал я пред свои приятели, после я записал и пратил на приятел в провинцията, а след това, когато разбрал, че неговият запис се разпространява и деформира текста, най-добронамерено решил да го издаде, за да го предпази от изкривявания.

Динамиката между официални и незаконни издания на пиесите на Молиер е практически постоянна. Дали чрез набавяне на ръкопис на автора⁴⁶ или по-често на вече осъществено официално издание, дали (много по-рядко) чрез наизустяване, бързописни бележки или по спомени от представленията, текстовете се възпроизвеждат и издават в нарушение на кралските разпоредби и в ущърб на автора.

Официалните издания на Молиер също се характеризират с някои особености. След редица драстични и безочливи опити за измама от страна на различни издатели драматургът решава да вземе в свои ръце издаването на пиесите си. От 1666 г. нататък той работи пряко с печатари, които отпечатват пиесите му за негова сметка. Това не го спасява от фалшификати извън Париж, а успява единствено да регулира донякъде издаването на пиесите му в Париж, където е и най-голямата им аудитория; налага се Молиер да се задоволи с това.

Опитите за нерегламентирани, измамнически издания на Молиер са многократни и далеч не се изчерпват само с *Жорж Данден*. Тук не си поставяме

⁴⁵ Molière 2010–1: 143, преводът е наш.

⁴⁶ Известно е, че днес няма запазени ръкописи на Молиер (оттук и някои екзотични и крайно недостоверни теории за авторството на неговите произведения, приписвано на Корней). Това обаче не е изключение през XVII век. Очевидно една от причините е свързана именно с широкото разпространение на пиратските издания; друга причина може да бъде липсата на ценност на ръкописа, след като пиесата вече е била издадена. Все пак в изключително интересния случай с първите издания на *Мнимия болен*, осъществени непосредствено след внезапната смърт на Молиер, няма съмнение, че някои от тях са били подготвяни с използването на авторов ръкопис или режисьорски бележки. Тези издания проучваме по-подробно в рамките на отделно изследване.

за задача да ги представим обхватно и изчерпателно, още повече че измамата в тях най-често се реализира по два начина, които не намират израз в съществени изменения в текста на изданието:

Първо, чрез придобиване с измама на разрешение за отпечатване и последващото му използване в ущърб на автора. Това е методът, предпочитан от парижките издатели както приживе на Молиер, така и няколко години след смъртта му, през които популярността на драматурга остава в своя зенит. По този начин се преиздават незаконно текстове, които вече са били публикувани от автора, като понякога се включват в сборници, събрани съчинения и пр.⁴⁷

Второ, по-драстично, чрез копиране – възпроизвеждане на вече излязъл текст на съответната пиеса без каквото и да било разрешение за отпечатване или с копиране на оригиналното такова. Това е подходът на провинциалните и чуждестранните издатели, а подобни измамнически издания образуват по-голямата част от незаконните публикации на Молиерови пиеси приживе на автора.

И в двата случая използваният текст съвпада с обработения и утвърден от автора текст за публикация. Нашият съпоставителен анализ тук обаче се съсредоточава върху две издания на една и съща пиеса: оригинално и незаконно (пиратско), второто от които *не е* използвало авторския текст, а е възпроизвело пиесата най-вероятно от представление или представления.

* * *

Пиратското Лионско издание на *Жорж Данден*⁴⁸ излиза без посочено име на издателя през 1669 г., една година след първото представяне на пиесата и в същата година, в която излиза и официалното издание⁴⁹, подготвено от Молиер и публикувано в Париж. Би било практически невъзможно, а и ненужно да се търси да се установи кое от двете издания е излязло първо, тъй като едното не използва другото. Днес единственият известен екземпляр от пиратското издание се пази в градската библиотека в Лион и анализът по-нататък използва именно него.

Пръв френският историк и социолог Роже Шартие привлича вниманието към Лионското издание, което цитира и използва за собствени социологически анализи и заключения в контекста на многогодишните си изследвания върху книгопечатането и четенето в историко-социологически план⁵⁰. Шартие не предлага подробен и структуриран сравнителен анализ на двете издания, а

⁴⁷ Вж. тук за повече подробности Caldicott 1998: 121–140 (Глава 6: Авторът пред своите издатели).

⁴⁸ Molière 1669 – Lyon.

⁴⁹ Molière 1669 – Paris.

⁵⁰ Chartier 1994, 2002.

конкретизира до известна степен наблюденията си върху текста на пиратското издание, като обособява в него четири вида вариации спрямо официалния текст от 1669 г.: пропуски, замени, обърквания и добавяния, които илюстрира с единични примери. При пропуските обикновено е изпусната част от реплика и това според Шартие създава синтактична и смислова несвързаност. Замените засягат дума или словосъчетание и могат да вариат от просто преформулиране до цялостна замяна с други думи или словосъчетания. Объркването представлява замяна поради неразбиране и често засяга смисъла. Добавянето на думи или реплики е илюстрирано с най-забележителното и най-зрелищно различие: добавена е цяла комична минисценка с игра на думи около името на ухажора (по-нататък ще се спрем на нея). Единствено пропуските могат да бъдат приписани на обичайните издателски погрешности при набора. Оценката на Шартие за Лионското издание е сурова:

(...) Текстът на това издание е силно повреден поради изпускането на няколко изречения и множество типографски аномалии, които понякога затрудняват разбирането на пиесата. Липсата на множество дидаскалии, по-точно в трето действие, прави практически невъзможно за читателя да схване комичните ефекти, породени от поредица недоразумения, засягащи самоличността на персонажите⁵¹.

Шартие разглежда двете издания по-скоро бегло, от своята историческа и социологическа позиция и за свои цели. От наша гледна точка обаче анализът не би могъл да бъде сведен до подобни механистични вариации на плюса и минуса, нито до еднозначното утвърждение, че всички вариации вредят на смисъла на пиесата.

Ние предлагаме друга класификация на вариациите, както и продължаване на анализа отвъд обикновената констатация за вариативност към преглед на въздействията на тези вариации върху процеса на смислопораждане в комедията⁵². Нашата класификация на вариациите се отличава от тази на Шартие както по съставляващите я категории, така и по разпределението на вариациите в рамките на тези категории и тяхното тълкуване. Ние не приемаме, че различията между двете издания се свеждат единствено до пропуски, замени, обърквания и добавяния, нито че въздействието им винаги е негативно. Според нас вариациите могат да бъдат структурирани по-прецизно в шест групи, а именно:

1. Правописни и пунктуационни несъответствия;
2. Изпуснати думи/части от изречения;
3. Неточно предадено съдържание (преразказване и синонимни замени; особен случай – паронимни замени);

⁵¹ Chartier 2002: 38. Преводът на цитата е наш.

⁵² Съпоставителният ни анализ, съсредоточен върху вариациите между двете издания, беше представен в рамките на научна конференция през 2015 г.

4. Добавени думи/части от изречения;
5. Вариации в дидаскалиците;
6. Частни случаи.

Намерението ни тук не е описателно-аналитично, а диференциално. Съответно и целта ни не е да обхванем и подробно да представим всички видове различия и вариации между двете издания, а да проследим наличието и изявеността на белезите на театралност в тях в диференциална перспектива. Ще изследваме театралността в двете издания, като анализираме въздействията върху нея на различните видове вариации, преди да обобщим ефектите на така откритите прояви на театралност върху семиозиса на творбата.

Молиер за публикуването на неговите пиеси

Молиер започва да публикува текстовете на своите пиеси крайно неохотно и едва след като се оказва притиснат от обстоятелствата. Като синкретична личност, обединяваща в себе си драматург, режисьор и актьор, той прозорливо осъзнава радикалното разминаване и несъответствие между различните форми на репрезентация на творбата. Още в предговора на *Смешните прециозни*, първата му публикувана пиеса, драматургът споделя и обосновава неохотата, с която се съгласява на тази публикация. Убеждението му е, че пиесата получава пълната си стойност единствено в представлението, в „действието и интонациите на актьорите“:

Странно как хората биват публикувани против волята им. Няма по-несправедливо нещо и съм готов да простя всяко друго насилие, но не и това. (...) Тъй като голяма част от прелестите [на моите *Смешни прециозни*], които хората видяха в тях, зависят от действието и от интонациите [на актьорите], за мен беше важно те да не бъдат лишавани от тези украшения; смятах, че успехът им в представлението е достатъчен, за да се задоволим с него. Решил бях да ги показвам само на светлината на свещите⁵³ (...) Не ме отмина обаче немилостта да видя откраднато копие в ръцете на книжарите, успели да се сдобият тайно и с разрешение за отпечатване [от краля]. (...) Затова трябва да се оставя на съдбата и да се съглася на нещо⁵⁴, което иначе ще бъде сторено и без мен⁵⁵.

⁵³ Тоест в театрално представление.

⁵⁴ Тоест на издание.

⁵⁵ « C'est une chose étrange qu'on imprime les gens malgré eux. Je ne vois rien de si injuste, et je pardonnerais toute autre violence plutôt que celle-là. (...) Mais comme une grande partie des grâces qu'on y [dans mes *Précieuses ridicules*] a trouvées dépendent de l'action et du ton de voix, il m'importait qu'on ne les dépouillât pas de ces ornements; et je trouvais que le succès qu'elles avaient eu dans la représentation était assez beau pour en demeurer là. J'avais résolu, dis-je, de ne les faire voir qu'à la chandelle (...) Cependant je n'ai pu l'éviter, et je suis tombé dans la disgrâce de voir une copie dérobée de ma pièce entre les mains des libraires, accompagnée d'un privilège obtenu par surprise. (...) Il faut donc se laisser aller à la destinée, et consentir à une chose qu'on ne laisserait pas de faire sans moi. » Molière 2010–1: 3–4, преводът е наш.

Другаде, в предговора на *Любовта лекар*, Молиер отново утвърждава убеждението си, че театралната пиеса е синкретична творба и за възприемането на пълния ѝ букет от значения се нуждае от представление, докато рецепцията само чрез прочит на отпечатания текст я лишава от немалка част от нейната театрална същност:

Всички знаят, че комедиите се правят, за да бъдат играни, и аз не съветвам да се чете тази; могат да я четат само хората, които имат очи да открият зад четивото цялата сценична игра; ще ви кажа, че е желателно такива произведения да могат винаги да ви бъдат показвани с украшенията, с които те се представят пред краля. Така можете да ги видите в много по-приемливо състояние, а мелодиите и симфониите на несравнимия г-н Люли заедно с красотата на гласовете и изкуствеността на танцьорите несъмнено им придават прелести, без които им е изключително трудно⁵⁶.

Принуден от обстоятелствата да публикува пиесите си, драматургът винаги подхожда много грижливо към подготовката на текстовете им за печат, като отразява в тях и опита си от представленията, и корективите от зрителската рецепция, които е взел предвид. Неговите публикации винаги се правят известно време след първото представяне на пиесата, тъй като междувременно Молиер продължава да я дообработва и усъвършенства, възползвайки се от събраните от представленията впечатления и резултати. При подготовката на публикации той полага разбираеми усилия да изчисти и изглади максимално текста си, без съмнение както предвид цензурата⁵⁷, така и с оглед на неговото цялостно и съчетано представяне и въздействие върху читателя. В стремежа си да преодолее, доколкото е възможно, разминаването между различните форми на репрезентация (театрална и литературна) на своите комедии Молиер осъществява известно „литературизиране“ на своите пиеси, подготвяйки ги за публикация, като вмъква в тях речеви, пунктуационни, дидактически и илюстрационни⁵⁸ аспекти на театралност, допринасящи за специфични ко-

⁵⁶ « Il n'est pas nécessaire de vous avertir qu'il y a beaucoup de choses qui ne dépendent que de l'action. On sait bien que les comédies ne sont faites que pour être jouées; et je ne conseille de lire celle-ci qu'aux personnes qui ont des yeux pour découvrir dans la lecture tout le jeu du théâtre; ce que je vous dirai, c'est qu'il serait à souhaiter que ces sortes d'ouvrages pussent toujours se montrer à vous avec les ornements qui les accompagnent chez le roi. Vous les verriez dans un état beaucoup plus supportable, et les airs et les symphonies de l'incomparable M. Lully, mêlées à la beauté des voix et à l'adresse de danseurs, leur donnent, sans doute, des grâces dont ils ont toutes les peines du monde à se passer. » Molière 2010–1: 603, преводът е наш.

⁵⁷ Например Молиер в рамките на няколко години подготвя и представя за одобрение и разрешение за печат четири варианта на текст на своя *Тартюф*, от които до нас днес е достигнал, за съжаление, само последният.

⁵⁸ Шартие припомня честото илюстриране с гравюри на изданията, като гравюрите обикновено възпроизвеждат ключов и смислов богат момент от пиесата, освен че дават

мични ефекти и смислови въздействия именно при прочита ѝ. Става ясно, че е напълно възможно такива аспекти да са по-изявени в редките публикации, които възпроизвеждат „пиеса в представление“ или използват авторови режисьорски бележки и експерименти.

Естетически и идеологически контекст на Жорж Данден

Необходимо е да впишем пиесата в естетическия и идеологически контекст на нейното създаване, преди да я разгледаме, тъй като те обуславят пряко театралността в нея.

Жорж Данден заема особено място в творчеството на Молиер поради твърде необичайните обстоятелства около нейното създаване, които намират отражение и в специфичните черти на самата пиеса. На драматурга е възложено за сравнително кратко време да напише триактова комична пиеса, която да бъде представена, като бъде вмъкната в трите антракта на мащабен музикален пасторален спектакъл в рамките на Големите кралски увеселения през лятото на 1668 г. в парка на Версай. Пищните празнични събития честват сключването на Аахенския мир с Испания през май същата година и са предназначени да впечатлят света и да наложат убедително образа на могъщество и великолепие на френската монархия. За Молиер това е ново предизвикателство, въпреки че той вече е създавал и представял успешно хибридни комедии, съчетаващи комично слово и актьорска игра с музикални и балетни фрагменти. В случая задачата му е по-различна: не да се впише хармонично в балетно-музикалния пасторален спектакъл на Люли, а да създаде негов комичен контрапункт.

Молиер добре познава музикалния пасторал, тъй като самият той е писал текстовете на песните в него и е сътрудничил с Люли в създаването му. Това го вдъхновява за смелото решение да избере пътя на жанровия и регистров контраст, като впише комичната история на мамен и нещастен в неравния си брак селянин в рамките на елегантния и изтънчен пасторал, издържан от началото до края във възвишен, благороден регистър. Така *Жорж Данден* е замислена и реализирана като комична пародия, основана върху преобръщането на кодовете на пасторалния спектакъл. Темата е експлицитно свързана с тази на пасторала: историята за амбициозния, смешен с претенциите си селяк едновременно се свързва със и се противопоставя на изтънчените, благородни псевдопастири в пасторала. Мотивът за любовното разочарование или дори липсата на любов в брака контрастира с пасторалния мотив за любовта преди брака като принижено негово ехо. Молиер експлоатира цялото богатство на възможните антитези между двата свята, които се представят пред зрителите

непосредствена визуална представа за декорите, костюмите и кинесиката на актьорите. Тези илюстрации вписват в тялото на публикуваната за четене пиеса една частично литературизирана театралност.

в увлекателно редуване: възвишени чувства и речи и значително по-прями любовни увещания; елегантно, изтънчено говорене за любимата пастирка и груби ругатни по адрес на невярната жена. Дори сценичните пространства са контрастирано представени – идеализираното, идилично пространство на пасторала и грубото, неприятно пространство на селската пустош, такава, каквато си я представят в двора.

Този основополагащ контраст, избран от Молиер като принцип на комедията му, засяга и изграждането на персонажите в нея. Самият Жорж Данден е карикатурна фигура на невъзможните и немислими претенции⁵⁹, които със своята прекомерност и крайност надхвърлят и отменят възможния драматизъм на персонажа и недвусмислено го означават като гротескова фигура, будеща единствено смях и не заслужаваща нищо друго освен порицание и наказание. Заслепен от самолюбие си, Данден е изгубил представа за реалността и си е въобразил, че може да си пробие път в аристократичното съсловие, като се ожени за дъщерята на обеднели благородници. Увлечен в амбициите си, той полага титанични усилия да изглежда такъв, какъвто не е.

Пиесата отразява в своята композиция вграденото си и фрагментарно естество, като експлоатира трикратното възпроизвеждане на една и съща сюжетна схема, която всеки път се разгръща през четири задължителни етапа: Данден научава за потенциална или реална невярност на Анжелик, оплаква се на тъстовете си, ситуацията се преобръща и той излиза виновен, след което бива посрамен и унизен. Възпроизвеждането на тази схема с различни дребни вариации изгражда грацията, кулминираща в добре известната в средновековната комична литература сцена, в която невярната жена, оставена извън дома от гневния си съпруг, симулира отчаяние и самоубийство, благодарение на което изкусно успява да преобръне ситуацията в ущърб на съпруга си⁶⁰. Последната е и сценично плодотворна, тъй като поражда смисъл най-вече чрез пространствения наглед.

Създадена, за да бъде включена в голям дворцови развлекателен спектакъл, чийто комичен контрапункт се явява, *Жорж Данден* същевременно носи редица важни морални послания именно посредством карикатурния облик на героите си и механистично изградената структура. В нея Молиер представя несъстоятелността на необоснованите претенции, но също така засяга важния въпрос за очевидното и привидното, илюстрира невъзможността на едно изкривено правосъдие, умело докосва, без да поставя в центъра темата

⁵⁹ Критиците отбелязват, че заобогатеният селянин, женен за аристократка, в исторически план е абсолютно невъзможна фигура към момента на създаването на пиесата. Така Данден се оказва една комична абстракция, будеща само смях със своята фантастична прекомерност. Той не предизвиква съжаление, тъй като в него няма никакви положителни човешки черти: освен от умереност и здравомислие, той е напълно лишен и от съчувствие, разбиране, великодушие, човечност, привързаност или любов.

⁶⁰ Твърде вероятно е Молиер да е почерпил тази схема през Бокачо.

за свободата на жените, подиграва се на ексцесиите на провинциалните благородници.

Съвременната рецепция на комедията неизбежно се отличава значително от оригиналния замисъл на драматурга. В Молиеровия замисъл пиесата, възложена и създадена, за да запълни и разнообрази пролуките на пасторалния спектакъл, хармонично се вгражда в него и чрез взаимодействието между персонажи от пасторала и от комедията. В края на всяко действие двама от героите-пастири идват да прекъснат мрачните преживявания на Данден и да го увлекат в изящното, изтънчено и благозвучно веселие на пасторала. Данден въпреки се съпротивлява яростно и се оставя с нежелание или дори бива насилва принуден да се влее в пасторала, както това става след края на трето действие. Представянето на пиесата извън нейното пасторалово рамкиране неизбежно изкривява въздействието ѝ и нерядко променя рецепцията на смисъла на моралните ѝ послания. Така критиката често е привиждала в нея израз на социалните неблагополучия на злочестия Данден. Според замисъла на Молиер героят е комичен и карикатурен персонаж, контрапункт не само на благородните „пастири“, които напразно се опитват да го приобщат към своето общество в края на всяко действие, но и на класицистичния „почтен човек“ и неговото здравомислие, умереност и социална адаптираност. Затова наказанието му не изглежда жестоко и безмилостно в очите на благородните или простолюдни зрители, съвременници на Молиер: обратно, то е напълно заслужено и естествено.

Това става ясно и от либретото на Големите кралски увеселения, най-вероятно съставено също от Молиер, което разказва в едно кратко изречение сюжета на комедията, възпроизвежда стиховете на песните в пасторала, посочва кое се пее, а кое се говори, и отбелязва местата, в които действията на комедията са вмъкнати в големия спектакъл⁶¹. Това либрето се е раздавало на благородната публика преди представлението. Сюжетът на *Жорж Данден* е описан в него по следния начин:

Сюжетът (на комедията) е за Селянин, оженил се за дъщерята на Благородник, и който през цялата Комедия бива наказван за своята амбиция⁶².

3. ПАРАТЕКСТ И ТЕАТРАЛНОСТ В ДВЕТЕ ИЗДАНИЯ НА *ЖОРЖ ДАНДЕН*

Паратекстът на драматургичния текст включва заглавие, евентуално подзаглавие, списък на действащите лица, времеви или пространствени дидаскалии, описания на декора, дидаскалии, свързани с играта на актьора (кинези-

⁶¹ Този ценен текст може да бъде консултиран в Molière 2010–1: 1015 и сл.

⁶² Molière 2010–1: 1016.

ка, проксемика), както и различни варианти на съпровождащ дискурс като посвещение, предисловие или предупреждение⁶³. Всички тези елементи на паратекста допринасят за осъществяването на важна и двойка функция: те правят възможна рецепцията на драматургичния текст едновременно като „литературна“ творба и като театрална партитура, служеща за организиране на постановката. Елементите на театралния паратекст са свързани помежду си и взаимно обуславят изпълнението на своята свръхуказателна функция.

Дидаскалияте ще разгледаме отделно, след като първо се спрем на останалите елементи на паратекста, за да експлицираме съдържащите се в тях белези на театралност.

Заглавие и подзаглавие

Заглавието на пиесата се установява по твърде любопитен начин доста след създаването и представянето ѝ и по обратен път, като тръгва от подзаглавието. По време на Големите кралски увеселения във Версай пиесата е представена без име, като в регистъра на трупата, воден от Лагранж, заглавието *Жорж Данден* е добавено по-късно със задна дата. Забележително е, че в разрешението за отпечатване на пиесата тя е обозначена като *Посраменият съпруг*⁶⁴, наименование, което впоследствие се превръща в нейно подзаглавие. Създадена и представена през юли 1668 г., пиесата е наречена *Жорж Данден или Посраменият съпруг* в регистъра на трупата едва през ноември същата година.

Очевидно това подзаглавие има важна стойност за Молиер. Подзаглавията са разпространена практика в театъра на класицизма, тъй като позволяват експлициране на важна част от идейното съдържание или моралното послание на пиесата, често озаглавена лаконично с името на главния си герой. По този начин се заявява и нейното съответствие на двойката класицистична цел на всяко изкуство: да развлича и да поучава. *Посраменият съпруг* отправя пряко към моралното послание, заложено във вградената в големия пасторален спектакъл малка комедия – осмиване и наказване на главния герой за несъразмерните му и невъзможни амбиции – и по този начин предоставя ясен ключ към смисъла на пиесата.

В пиратското издание обаче това така важно подзаглавие липсва: пиесата е озаглавена единствено *Жорж Данден*. Тази липса свидетелства, от една страна, за това че оригиналното издание не е използвано при подготовката на пиратското, и от друга, маркира „професионалното“ предназначение на последното – да служи за улесняване на евентуални постановки на пиесата. Моралното послание в такъв случай се носи от съдържанието и формите на

⁶³ Вж. Павис 2002: 224.

⁶⁴ Тук и по-нататък цитатите от двете издания на *Жорж Данден* са съответно от Molière 1669 – Paris, и от Molière 1669 – Lyon, като преводът е наш.

самото представление, в което няма как да бъде представено подзаглавието. Впрочем напълно възможно е именно поради това то да не е записано и възпроизведено в Лионското издание.

Посвещение, предисловие, предупреждение, разрешение за отпечатване

И в двете издания липсват **посвещения, предисловия и предупреждения**. Официалното издание обаче възпроизвежда в началото си извлечение от кралското **разрешение за отпечатване**, дадено на Молиер и преотстъпено от него на издателя Жан Рибу, като по този начин утвърждава своята автентичност и съответствие на закона. Незаконното Лионско издание подминава с мълчание задължението да публикува разрешение за печат, каквото очевидно не притежава, и направо преминава към списъка с действащите лица.

Списък на действащите лица

Списъкът на действащите лица е важен паратекстов елемент, който подготвя читателя или режисьора за възприемането на действието, дава известни насоки относно неговия развой и възможното разпределение на отношенията между персонажите. Между списъците с действащи лица в двете издания се отбелязват някои немаловажни разлики. Те засягат, на първо място, реда на представяне на персонажите и на второ място, поясненията към някои от тях.

Официално издание	Пиратско издание
АКТЬОРИ	АКТЬОРИТЕ
ЖОРЖ ДАНДЕН, богат селянин, съпруг на Анжелик	ЖОРЖ ДАНДЕН селянин, съпруг на Анжелик
АНЖЕЛИК, жена на Жорж Данден и дъщеря на г-н Дьо Сотанвил	Г-Н ДЬО СОТАНВИЛ баща на Анжелик
Г-Н ДЬО СОТАНВИЛ, селски благородник, баща на Анжелик	Г-ЖА ДЬО СОТАНВИЛ майка на Анжелик
Г-ЖА ДЬО СОТАНВИЛ, неговата жена	КЛИТАНДЪР благородник, любим на Анжелик
КЛИТАНДЪР, влюбен в Анжелик	АНЖЕЛИК жена на Жорж Данден
КЛОДИН, прислужница на Анжелик	КЛОДИН прислужница на Анжелик
ЛЮБЕН, селянин, слуга на Клитандър	ЛЮБЕН селянин, слуга на Клитандър
КОЛЕН, прислужник на Жорж Данден	КОЛЕН прислужник на Жорж Данден

Подреждането на персонажите в официалното издание, подготвено от Молиер, отразява обичайното представяне първо на главните и после на второстепенните персонажи. Твърде изненадващо в пиратското Лионско издание Клитандър е представен непосредствено след семейство Дьо Сотанвил и преди Анжелик, а също така е описан доста по-подробно, отколкото в Молиеровия вариант.

Установяваме, че в официалното издание Молиер представя по-експлицитно и по-точно главните персонажи в този списък, като посочва не само техните родствени или социални връзки с останалите, но дава и кратки характеристики на някои персонажи, които да послужат в хода на по-нататъшната рецепция на пиесата, било чрез прочит или чрез постановка. Така той уточнява, че Жорж Данден е *богат* селянин, а г-н Дьо Сотанвил – *селски благородник*, баща на Анжелик. Тези пояснения улесняват прочита на пиесата, но също така задават посока на сценичната ѝ реализация, още повече че и богатството на Данден, и надутата глупост на селския благородник г-н Дьо Сотанвил са нееднократно загатнати или дори пряко назовани в текста на пиесата.

Пиратското издание е много по-лаконично в това отношение, макар че в него присъства и едно странно изключение – Клитандър е представен доста пространно, първо като благородник и второ като „любим“ (*amant* във френския език от XVII век) на Анжелик, което предполага съществуването на вече утвърдена връзка между тях. Пиесата обаче представя етапа на взаимен интерес и ухажване, предшестваш евентуалната любовна връзка. Напълно възможно и дори вероятно е тази вариация в представянето на персонажите в Лионското издание да отразява конкретна постановка, в рамките на която на Клитандър да е била отредена ролята на вече утвърден, а не само потенциален любим на Анжелик, било по режисьорско решение или в рамките на еднократна актьорска импровизация.

Ономастика

Имената на действащите лица не са случайно избрани; те са значещи и ономастиката им е съвсем прозрачна.

Фамилното име на главния герой, Жорж Данден, носи най-малко три допълнителни конотации, всяка от които с многобройни разклонения.

На първо място, това име се свързва пряко с глагола *dandiner*, който през XVII в. е преходен и означава „клатушкам ритмично глава или крайници в покой или при ходене“. В речника на Фюртиер от 1690 г. нарицателното съществително *dandin* е определено като „глупак, който не изглежда като почтен човек, а безредно размахва ръце и крака“. Така Жорж Данден бива обозначен незабавно от името си като глупав селяк с недодялани маниери. Той се люшка несръчно и неуверено между благородническото съсловие, от което се възхищава, и простолюдието, от което не може да се откъсне, между отделните интриги и номера, които му погаждат другите персонажи в пиесата и в които той винаги е потърпевщата страна, и комичното си желание за неосъществима справедливост, между свят, който не е негов и никога няма да стане, и свят, от който напразно копнее да се изтръгне.

Собственото име Данден вече нееднократно е използвано в литературата и в театъра. В своята *Трета книга* Рабле разказва за Перен Данден, който

се самообявява за съдия, за да извлече цялата възможна изгода от тази своя функция. Името се използва и от Расин в неговата комедия *Тъжнителите* (*Les Plaideurs*), както и от Лафонтен в баснята му *Стридата и спорещите спътници*. И в трите случая името е свързано с правния свят и обозначава алчен и неграмотен съдия. В пиесата на Молиер това значение е преобърнато: Жорж Данден вече не е съдия, а тъжител, постоянно търсещ справедливост, докато неговите тъстове са в ролята на високомерни, небрежни и пристрастни съдии. В подкрепа на тази конотация може да се отбележи и изявеното присъствие на лексикалното поле на справедливостта в репликите на Жорж Данден, който постоянно говори за „моя случай“, „убеждавам“, „клетва“, „злоупотреби“, „изслушване“, „жалби“ и „обвинения“.

По-нататък името Данден обиграва комичното съзвучие с думата „пуяк“ (*dindon* – *Dandin*), като още на прага на пиесата недвусмислено обозначава несъразмерните и комични претенции на героя. Играта на думи с името му е многопластова. От една страна, то се свързва с традиционния комичен и глуповат изглед на „надутия пуяк“, който изглежда така, все едно си придава особено голяма важност, докато всъщност е само една обикновена домашна птица. От друга страна, театралното амплуа „баща пуяк“ (*père dindon*)⁶⁵ обозначава наивен и доверчив баща, мамен от слугите си и/или подвеждан от децата си, а „съпруг пуяк“ (*mari dindon*) отправя към излъган съпруг и рогоносец. От трета, много популярният израз „пуякът във фарса“ (*le dindon de la farce*)⁶⁶ означава жертва на измама, изложена на публично посмешие. Същевременно не бива да се поддаваме на свръхинтерпретация: последното значение е засвидетелствано за първи път през XVIII век, очевидно по-късно спрямо момента на създаване на Молиеровата пиеса, и макар да е напълно възможно то да е съществувало и по негово време, нямаме пълна сигурност за това. Отбелязваме го обаче, тъй като дори и да е последващо, то представлява развиване и задълбочаване на смисъла на думата, което напълно се вписва в знаковата ономастика на името на Жорж Данден. Колкото до „благородническият“ му вариант „г-н Дьо ла Дандиниер“, който неговите благородни тъсто-

⁶⁵ Вариант на това амплуа е т.нар. баща от Индия: често използван драматургичен похват, при който за развързка на драматичната ситуация авторът „докарва“ от далечни, екзотични страни чудодейно открития баща на някой от героите. Вж. напр. развързката в *Училище за жени* на Молиер.

⁶⁶ Този израз е засвидетелстван през XVIII век, между 1739 и 1844 г., в Париж, в рамките на жестокото панаирджийско развлечение, наречено балетът на пуяците (*le Ballet des dindons*). Пуяците се пускат на нещо като оградена естрада от метална плоча, под която е накладен огън; нещастните птици пристъпват от крак на крак все по-бързо, за да не се изгорят, докато накрая почти „танцуват“ под издевателски съпровождащата този варварски спектакъл музика. През 1844 г. „балетите на пуяците“ са забранени. През 1896 г. изразът отново става популярен покрай пиесата на Жорж Фейдо „Пуякът“, в която злочестият Понтаняк става именно „пуякът във фарса“.

ве снизходително са му измислили, той е още по-комичен, тъй като е твърде близко съзвучен със съществителното „dindonnier, ière“, означаващо пастир на пуйки, но и самите пуйки, както и „пуешката“ същност, когато е използвано за обозначаване на морални качества.

„Ангелското“ име на съпругата на главния герой Анжелик може да бъде разчетено като шеговито заиграване с аморалната невинност на ранната младост, копнееща флиртуване, забавления и душевни трепети, без да се съобразява с възприемания от нея като закостенял и еснафски морал на нелюбимия ѝ съпруг⁶⁷. Тъстът и тъщата на Жорж Данден, г-н и г-жа Дьо Сотанвил (Sotenville), се наричат буквално семейство „Глупци-в-града“, което недвусмислено отправя към тяхната карикатурна същност. Моминското име на госпожата (De la Prudoterie) е образувано от подигравателното съществително „prudoterie“, означаващо престорена добродетел или привидно целомъдрие, и би могло да се преведе образно като „г-ца Дьо Света вода ненапита“. Двата слуги Любѐн и Колен носят типични фарсови имена на едновременно глуповати и хитри селяци.

Не се отбелязва разлика между имената на персонажите в официалното и в пиратското издание, но такава разлика би била и твърде слабо вероятна, тъй като именно имената на героите обуславят тяхната идентичност и тъждественост на Молиеровата пиеса.

Дидаскалии

В драматургичния текст се открояват две равнища на писмото: диалог в реплики и дидаскалии. Поради това той е усложнен, съставен, нееднороден текст, априорно труден за четене и дешифриране. Дидаскалии се наричат всички текстови отрязъци, които присъстват в текста на пиесата, но не се произнасят от персонажите. Те определят контекста на комуникацията и предлагат своеобразна прагматика на използването на словото в театъра, пояснявайки кой, къде и как изказва театралната реч. Дидаскалиите могат да бъдат определени като паратекстови авторови бележки, отнасящи се до изгледа и сценичното поведение на персонажите (жестове, пози, тон, облекло, дори имена на персонажи, предшествващи техните реплики), декора и звука (декори, реквизит, музика, озвучаване) или още сценичната топка и динамика (място на действието, пространствена топка, ситуираност на персонажите

⁶⁷ В творбите си Молиер никога не е аморален и никъде в тях не представя със снизхождение и симпатия нарушения на моралните норми. Обратно, той се отнася с изключително внимание и отговорност към своя дълг да поучава ненаатрапчиво, като подтиква към добродетелта чрез осмиване на порока. Тук Анжелик не изневерява на съпруга си, а само флиртува по действително невинен начин, напомнящ на Аньес от *Училище за жени*; освен това, както вече посочихме, Жорж Данден е комична абстракция и обект на присмеа и наказанието.

на сцената, кинесика, проксемика). В такъв смисъл терминът „дидаскалии“ изглежда по-обхватен от термина „сценични указания“⁶⁸.

Дидаскаличният дискурс е присъщ изключително на драматургичния текст. Той е двупластов, предполагащ както четене и рецепция на творбата като литература, така и възприемането ѝ като сценарий за театрална постановка. Тази негова двустепенност несъмнено усложнява театралния текст и същевременно му дава повече свобода. Благодарение на дидаскалиите той може да бъде възприеман като особено литературно произведение, но и да трансцендира литературните рамки, като се актуализира в играта, представлението, телесната и пространствената експресия.

Дидаскалиите са специфични метатекстови съвкупности с особени функции, които се разпознават като такива само по време на прочита на пиесата, тъй като в представлението са невидими, интегрирани в него единствено като визуални знаци, проектирани в сценичното пространство. Те са единствените части от драматичния текст, в които говорещ субект е авторът, който дава указания кой, къде и как да говори в пиесата вместо него. Въпреки това театралният текст никога не е субективен. Неговият автор е субект на говоренето само в дидаскалиите, но те не са субективно индивидуализиращ, а контекстуализиращ паратекстов дискурс⁶⁹. Дидаскалиите имат множество реципиенти: те са предназначени както за режисьора, така и за актьорите, но също и за читателя на пиесата.

Дидаскалиите в театралния текст изпълняват различни и важни функции. На първо място, за разлика от другите компоненти на паратекста, които имат предимно указателна роля, дидаскалиите са неразривно свързани с речевото действие чрез репликите на персонажите. Те структурират това действие, като подреждат, обозначават и насочват отделните речеви актове и определят аспекти на речевото, жестомимичното и пространственото поведение на персонажите. Между дидаскалиите и репликите съществува особена връзка: никоя реплика не може да съществува и да функционира пълноценно като такава, без да бъде предшествана от дидаскалична бележка (поясняваща най-малкото кой говори), докато от друга страна е напълно възможно дидаскалиите да съществуват без пряко свързани с тях реплики (например, когато указват движения на персонажите или дават подробности за декора). На второ място, дидаскалиите ситуират важни аспекти на сценографията като декори, реквизит, иконични предмети, осветление и озвучаване. Не на последно място, дидаскаличният дискурс обуславя и ключови елементи от проксемиката на представлението. Така дидаскалиите кодират с различна степен на експлицитност, но винаги с минимална достатъчност драматургичното действие и потенциалната сценична реализация на текста.

⁶⁸ Или още, „ремарки“. Без да навлизаме в терминологичен спор, тук и по-нататък ще използваме термина „дидаскалии“.

⁶⁹ Вж. Ubersfeld 1978: 21–23.

Според различното си участие в означаването на драматичното действие дидаскалияте могат да бъдат подразделени най-общо на ситуиращи, коментиращи и акционални. Това деление е условно; нерядко тези функции се съчетават в различни комбинации в една и съща дидаскалия. *Ситуиращите* дидаскалии осигуряват контекстуална информация, необходима за разбирането на драматичното действие. Това най-често са описания на мястото на действието, посочвания на персонажите и на тяхното разпределение в сценичното пространство. *Коментиращите* дидаскалии въвеждат, поясняват, допълват или модулират с различна степен на въздействие конкретни реплики на персонажите, като по този начин експлицират тяхното психическо и емоционално състояние и подсказват насоки за неговото кинестетично визуализиране в представлението. По-непосредствена тяхна форма са „*телесните*“ дидаскалии, описващи пряко артикулацията, мимиката и кинесиката на актьора. *Акционалните* дидаскалии указват важни за развитието и разбирането на действието невербални актове: влизане/излизане на персонажи, невербални реакции в рамките на диалога, ключови придвижвания в пространството и др.

Става ясно, че по-голямата част от белезите на театралност в драматичните текстове се реализират чрез дидаскалияте. Не е учудващо, че именно в тях се откриват най-масовите различия между двете издания на *Жорж Данден*. Анализът по-долу ще открие интересно „раздвояване“ на функционалността им: докато в официалното издание дидаскалияте са съставени и вмъкнати преди всичко с оглед на *четенето* на текста на пиесата (и така спадат в голямата си част към групата на т.нар. дидаскалии за четене), в пиратското издание тяхното изобилие и експлицитност очертават мрежа от ясни указания за сценичната реализация на Молиеровия текст, почерпени обаче най-вероятно през рецепцията, т.е. допълнени в тялото на текста от зрителя-записвач.

Дидаскалияте в Жорж Данден

Дидаскалияте в оригиналното издание на *Жорж Данден* са относително немногобройни. Те са общо 33 на брой, от които 5 в първо действие, 2 във второ и цели 26 в трето. Това разпределение има своето основание, тъй като именно в трето действие са съсредоточени основните пространствено и сценично обусловени елементи от действието. Анализът на дидаскалияте показва, че те могат да бъдат разпределени в няколко ясни категории. Малък брой дидаскалии в първо и трето действие означават начин на говорене (апарт) или посочват адресатите на репликите (в трето действие, което се развива през нощта). Срещат се и няколко дидаскалии, които коментират и поясняват начина на говорене (например на Данден, принуден да се извини на Клитандър). Само една дидаскалия в пиесата посочва най-общо костюми (на двама от ключовите персонажи: в кулминационната предпоследна картина от последното действие тъстовете на Данден са по нощници). Всички

останали дидаскалии се отнасят до сценографията и проксемиката (разпределението на сценичното пространство и пространственото поведение на персонажите).

Що се отнася до тяхната функционалност, може да се отбележи, че повечето от дидаскалиите са ситуиращи, указващи мястото на действието, разположението на персонажите и тяхното разпределение в сценичното пространство. Това намира най-ясно своето основание в трето действие, в което пространствените игри са много и протичат динамично. Отбелязват се малък брой коментиращи дидаскалии, най-вече експлициращи телесно изражение на чувства (извинението на Данден). От значение е присъствието на акционални дидаскалии, особено в трето действие: те посочват недвусмислено действия, които не могат да бъдат изведени от репликите и които задействат механизма на ситуационното комично. Така в тъмното Любѐн „взема Жорж Данден за Клодин“ и „докато му целува ръка, Данден грубо му я набутва в лицето“ (трета картина). Самият Данден и неговият слуга Колен се гонят по сцената, „като и двамата се търсят, но единият минава от едната страна, а другият – от другата“. Накрая те не се срещат, а „се сблъскват“ (впрочем последното може донякъде да се изведе от възклицанието на болка, което следва) (четвърта картина). Анжелик, която тържествуващият Жорж Данден не пуска да се прибере в дома си, успява да го подмами навън; „той излиза с угарка от свещ, без да ги забележи; те [Анжелик и Клодин] влизат и веднага залостват вратата“ (шеста картина).

Така представените дидаскалии в подготвения от Молиер за печат текст на комедията по наше мнение свидетелстват именно за известно литературизиране на този текст, за оформянето му с оглед преди всичко на четене и възприемане чрез четене, а не посредством представление. Този текст се явява като предназначен на първо място за читатели, а не за режисьори. С това се обяснява както големият брой ситуиращи дидаскалии, помагачи на читателя, лишен от визуалния наглед на представлението, да си изгради по-ясна представа за пространството, в което се разгръща пиесата, така и присъствието на акционални дидаскалии, които експлицират действия, неотбелязани или недостатъчно отбелязани в репликите, но важни за развитието на сюжета и за поддържането и разнообразяването на комичните ефекти.

* * *

В пиратското издание дидаскалиите са значително по-многобройни. Броят им възлиза на цели 83, от които 15 в първо действие, 41 във второ и 27 в трето. Този брой почти трикратно надхвърля броя на дидаскалиите в оригиналното издание. Разпределението им също е по-различно. В това издание категорично преобладават коментиращите дидаскалии, които уточняват, поясняват, допълват или най-често чисто и просто дублират съдържащата се им-

плицитно в репликите информация за начина на говорене на персонажа, адресата на неговата реплика или съпътстващите репликата движения, мимики и жестове. Следващата по големина група дидаскалии са ситуиращите, които експлицитно вписват персонажите в пространството на сцената по много по-явен и конкретен начин и с много повече подробности от оригиналното издание. Акционалните дидаскалии не се отличават нито по брой, нито по местоположение спрямо оригиналното издание: те са разположени отчасти във второ и предимно в трето действие. Същевременно някои от тях са с напълно различно съдържание, макар и да постигат сходен комичен ефект. По-нататък в конкретния диференциален анализ на вариациите този любопитен случай е експлициран с подробности.

Изобилието на коментиращи и ситуиращи дидаскалии недвусмислено утвърждава устния произход на текста, възприет в рамките на представление и впоследствие възпроизведен заедно със счетените за необходими пояснения. Така обогатеният с дидаскалии текст се доближава по-скоро до режисьорски скрипт, предназначен за поставяне на пиесата. Неговите адресати са сякаш преди всичко режисьори и актьори, а не читатели. В такъв случай честото дублиране на информация в репликите и в дидаскалиите напълно намира своето основание, докато подобен подход би затруднил прочита и твърде бързо би го направил досаден и неприятен. Сякаш в този текст са водени подробни бележки за начина на игра на актьорите, разпределението и движенията им по сцената, които, макар и редувантни в литературния модус на възприемане на творбата, са уместни в театралния, тъй като предават максимално бележите на театралност в нея.

Дидаскалийни вариации и театралност

Важно е да се определят разликите и разминаванията между дидаскалиите в двете издания и тяхното отражение върху предаването на елементите на театралност в двата текста.

Съществените отлики, които се наблюдават между дидаскалиите в двете издания на *Жорж Данден*, несъмнено свидетелстват в подкрепа на схващането за устното възпроизвеждане на текста на пиесата в пиратското издание, записан от представление. Действително, както вече беше посочено, дидаскалиите не се произнасят по време на сценичната реализация на дадена драматургична творба, а се превеждат в театрални знаци от различно естество. В случая пиратското издание явно не е успяло да се възползва от ръкописа на автора или от официалната му публикация⁷⁰, поради което осъществява

⁷⁰ Въпреки че се пораждат известни съмнения поради почти пълното съвпадение на някои дидаскалии, което би било трудно обяснимо единствено с разчитане и „обратна транскрипция“ на преведените във визуални театрални кодове дидаскалии. Няма как обаче да бъде установено със сигурност как точно са се развили събитията около изготвянето на пиратското издание.

своеобразен „обратен превод“ от театралните знаци към дидаскалияте, като реконструира в изобилие последните и ги вгражда умело в текста. Надали един зрител-любител би бил способен на това, така че вероятно записвачът на Молиеровия текст е бил професионалист в театъра, драматург или режисьор.

Още един важен аспект обуславя сериозните различия между двете издания: в официалното издание, подготвено за печат от самия Молиер, преобладаващата част от дидаскалияте са адаптирани с оглед именно на *прочита* на текста, така че да допълват и улесняват мисловната представа за сценичната му реализация, която читателят си изгражда по време на този прочит, да направят възможно „виртуалното представление“ в неговото възприятие. Това са именно дидаскалии за четене.

* * *

Различията могат да бъдат групирани в няколко категории: пропуснати, изменени и добавени дидаскалии, като тези промени най-често се наблюдават съчетани (изменени и пропуснати – изменени и добавени – пропуснати и добавени)⁷¹.

Изменените дидаскалии в повечето случаи запазват смисъла на тези в „оригиналното“ издание, като евентуално ги преформулират, т.е. изразяват същия смисъл с други езикови средства. Например в първо действие, втора картина възмутеният Жорж Данден, научил от слугата Любѐн за ухажора на жена си, промърморва това свое възмущение така, че слугата на съперника му да не го чуе. Този смисъл е успешно предаден и в двете издания, макар и с различни думи:

Официално издание	Пиратско издание
Жорж Данден <i>на себе си.</i> Ах, каква негодница е тази слугиня! (...) Жорж Данден <i>на себе си.</i> Ах, каква мръсница е жена ми!	Жорж Данден, <i>тихичко</i> Ха, каква негодница е тази слугиня! (...) Жорж Данден, <i>тихичко.</i> Ха, каква мръсница е жена ми!

Срещат се обаче и по-съществени изменения, очевидно отразяващи временно режисьорско решение, реализирано в конкретната постановка. Например във второ действие, втора картина, в която Клитандър иска да заговори Анжелик незабелязано от Жорж Данден, дидаскалияте в двете издания определят разположението и движенията на актьорите по различен начин:

⁷¹ В примерите по-долу дидаскалияте са изписани с курсив, както и в изданията.

Официално издание	Пиратско издание
Клитандър. <i>Зад гърба на Анжелик, без Жорж Данден да го вижда.</i> Може ли да поговорим за малко?	Клитандър. <i>Говори на Анжелик зад гърба на Жорж Данден.</i> Може ли да поговорим за малко?
Жорж Данден. А?	Жорж Данден, <i>като се обръща, Клитандър бяга.</i> А?
Анжелик. Какво има? Нищо не съм казала.	Анжелик. Какво има? Нищо не съм казала.

Тук се наблюдава интересно и ефективно съчетание между изменение и добавяне на дидаскалия. Очевидно представлението, по което е подготвено пиратското издание, е избрало по-различна проксемика за тази сцена. Тази минимална сценична вариация спрямо официалното издание е прецизно отразена в пиратското. Лесно може да се определи, че в първия случай дидаскалията е предназначена да съдейства за максимално улеснена пространствена представа за читателя, а във втория, заедно с добавката към нея, тя е изразена визуално и описва кинестетичен сценичен микрогег с криене и бягане, докато маменият персонаж се обръща.

Това изменение на дидаскалии, съчетано с добавяне, се среща и другаде в текста на пиратското издание, където също отбелязва визуализирана сценична реализация. В първо действие, втора картина тъстът на Жорж Данден го принуждава да се извини на Клитандър за недоказаните си обвинения. Жорж Данден му се подчинява твърде неохотно, докато г-н Дьо Сотанвил го кара да повтаря като дете след него думите на извинението. Ето как е разиграна сцената според двата текста:

Официално издание	Пиратско издание
Г-н Дьо Сотанвил. <i>Той вижда, че неговият зет му се подчинява с неохота.</i> Моля ви за извинение. Ах!	Г-н Дьо Сотанвил, <i>като държи Жорж Данден пред Клитандър.</i> Моля ви за извинение.
Жорж Данден. Моля ви за извинение. (...)	Жорж Данден, <i>като гримасничи и иска да се извърне настрани.</i> Моля ви за извинение. (...)

Пространственото ситуиране на персонажите и тяхната мимика и кинесика са много по-ясно експлицирани и визуализирани в пиратското издание

чрез едновременно ситуиращи, коментиращи и акционални дидаскалии, докато в официалната публикация на пиесата дидаскалията е чисто коментираща, предназначена да поясни това, което няма как да бъде видяно чрез прочита, и по този начин да улесни именно четенето и менталната репрезентация на сцената.

Понякога измененията в дидаскалиите в пиратското издание са значителни и недвусмислено отразяват различни по мащабност вариации спрямо авторския текст, наблюдавани в живата сценична реализация на пиесата. Така в седма картина от второ действие, в която е включен кратък фарсов епизод на налагане с тояга, промяната се отразява пряко върху разпределението на персонажите. Анжелик решава да надхитри мъжа си и да се представи като безупречна съпруга пред своите родители, като нахока и уж набие своя ухажор пред всички присъстващи. В оригиналното издание комичният ефект на боя е подсилен от още по-комична подмяна на бития: в момента, в който Анжелик пристъпва с вдигната тояга към Клитандър, Жорж Данден несръчно се мушва между двамата и отнася ударите. В пиратското издание обаче набитият е Клитандър.

Официално издание	Пиратско издание
Анжелик. (...) <i>Взема тояга и налага вместо Клитандър мъжа си</i> ⁷² , който се е мушнал между тях двамата.	Анжелик. (...), <i>като налага с тояга Клитандър.</i>
Клитандър. А-а-а-а! По-полека!	Клитандър, <i>като бяга.</i> Ха, ха, ха, ха, ха! По-полека!

Въпреки тази съществена разлика двете дидаскалии се вписват еднакво хармонично пред следващата реплика на Клитандър: неговото шеговито охкане, докато всъщност Жорж Данден отнася боя, или откровеното му кикотене в пиратското издание, докато бяга от наподобения бой. Това значимо изменение свидетелства за еднократна вариация или по-скоро импровизация в рамките на представление на пиесата, която в крайна сметка не е била възприета от автора в текста за печат. Молиер е предпочел да остави в изданието на пиесата си по-незабавно възприемания при прочит фарсов комичен ефект от подмяната, чрез който бива набит именно измаменият съпруг.

Добавените дидаскалии са най-изобилни в пиратското издание, където изпълняват множество важни функции и привнасят изрични елементи на театралност в текста. Повечето от тях служат за допълнително поясняване

⁷² В оригинала тази дидаскалия звучи така: « Elle prend un baton, & bat son mari au lieu de Clitandre qui se met entre deux », т.е. формулирана е двусмислено, но тази двусмислица е коригирана в по-късни издания на пиесата.

на сценичното разпределение и сценичното поведение, по-експлицитни указания за актьорите или отново визуализиране на комичен ефект. Те са явно предназначени да включат в текста му елементи на театралност от областите на сценографията, кинесиката и проксемиката. Обикновено тези дидаскалии са отчасти или изцяло тавтологични, като надграждат сходни или дори синонимни елементи, съдържащи се в репликите.

Голяма част от добавените дидаскалии контекстуализират и прецизират разпределението на героите в сценичното пространство („Жорж Данден, *като се отдръпва в дъното на сцената*“, „Клодин, *която излиза от къщата на Жорж Данден*“, „Анжелик, *като не вижда другите*“, „Клодин, *като ги вижда*“ – второ действие, осма картина; „Жорж Данден, *скрит до входната си врата* – трето действие, пета картина).

Други добавят пояснения към разпределението на адресатите на някои по-сложни и по-дълги реплики. Така в официалното издание илюкутивното поведение на Клитандър, който в първата част от своята реплика учтиво отговаря на насилението извинение на Жорж Данден, а във втората любезно се сбогува с г-н Дьо Сотанвил, е обозначено в самата реплика с междинното обръщение „Колкото до вас, господине“, сигнализиращо недвусмислено за смяна на адресата. В пиратското издание това обозначение е подсилено и с добавена дидаскалия:

Господине, аз съм ваш покорен слуга от все сърце и изобщо не мисля вече за случилото се, а що се отнася до вас, господине, *като говори на г-н Дьо Сотанвил*, приемоте моите поздрав и съжаленията ми за дребната неприятност, която вероятно ви е наскърбила. (първо действие, шеста сцена)

Във втора картина от второ действие отново се наблюдава добавена дидаскалия, поясняваща адресата на част от репликата, който обаче този път не става ясен от текста на самата реплика. Отново се касае за импровизационна разлика в пространственото разпределение на актьорите, закрепена в пиратското издание. В тази картина Жорж Данден наставлява укоризнено жена си. Към края на неговите наиздания тя прави реверанс, за което той я смъмря. В оригиналното издание този реверанс очевидно е отправен към него като подигравателно признание на помпозно изтъкваната от него свещена ценност на брачната им връзка; това става ясно от непосредствено следващата го раздразнена реплика на Данден. В пиратското издание обаче Анжелик прави реверанс към приближаващия Клитандър, т.е. нагло поздравява своя ухажор, докато мъжът ѝ я смъмря за нейната вятърничавост. Вариацията е лека, но добре доловима; във втория случай безразсъдството и безочието на младата жена са почти карикатурно подчертани благодарение на указаната с добавената дидаскалия промяна:

Жорж Данден.

Зад всички ваши гримаси прозрях цялата истина на онова, което ми беше съобщено, и малкото уважение, което имате към връзката, която ни обединява, *Анжелик прави реверанс към Клитандър*: Господи, оставете този реверанс, не ви говоря за такъв вид уважение. (второ действие, втора сцена)

В осма картина от второ действие Анжелик е изненадана от родителите и от съпруга си по време на срещата си с Клитандър. Младата жена бързо се окопитва в неприятната ситуация, умело успокоява стреснатия си ухажор и произнася, отново към него, но вече в модуса на измамния дискурс, привидно изобличителна и възмутена реч, с която уж отхвърля досадните му ухажвания. Тук адресатът е един, но посланията са две и всъщност второто е предназначено по-скоро за „зрителите“ на това миниатюрно ядро на театър в театъра: нейните родители и Жорж Данден, който в началото на картината така удобно се е отдръпнал в дъното на сцената, сякаш за да наблюдава нейното представление:

Анжелик, тихо на Клитандър.

Не се издавайте с нищо и ме оставете аз да се оправя и за двама ни, *като повишава глас*. Какво, вие смеете да постъпвате по този начин след онова, което се случи преди малко, и така ли прикривате чувствата си? Съобщиха ми, че сте имали любовни чувства към мен и че кроите планове да ме ухажвате, аз ви показвах неудоволствието си и ясно ви казвам пред всички, вие припряно отричате и ми давате дума, че никога не сте и помисляли да ме оскъrbявате, и въпреки това още същия ден имате наглостта да дойдете да ме посетите и да ми кажете как ме обичате, и да ми изприказвате какви ли не глупости, за да ме убеждавате да отвърна на вашите безумия, сякаш съм жена, която ще наруши дадената на съпруга ѝ дума и сякаш някога мога да се отклоня от добродетелта, в която моите родители са ме възпитали (...).

По-нататък в пиесата организацията на тайната нощна среща с Анжелик също е експлицирана нееднократно. Така Клитандър заявява, че иска да се отблагодари на хитрата Клодин, която му съдейства за срещи с Анжелик, а добавената дидаскалия уточнява: „Клитандър, *иска да даде пари на Клодин*“ (второ действие, четвърта картина). Другаде се явява допълнена дидаскалия за жестокост и звук, която допълва и илюстрира съдържанието се в самата реплика пояснение, че съучастниците са се разбрали да си дадат знак с пляскане на ръце:

Клитандър, плясва с ръце.

Стигнахме до къщата, Клодин ми даде знак. (трето действие, първа сцена)

Немалко от добавените дидаскалии експлицират сценичното поведение на актьорите, като описват съвсем конкретно поведение на персонажите, което невинаги е обусловено от съответните реплики. Така те вписват обратно в

текста актьорското изпълнение и/или режисьорското решение от постановката, които не непременно са били заложили в първоначалния драматичен текст. В това отношение твърде забавен е примерът с комичната сцена на ухажване между слугите. Според пиратското издание очарованият Любѐн придружава любовните си призови към Клодин с недвусмислени жестове:

Любѐн, *иска да я целуне.*
Хайде, ела насам, Клодин.

Клодин.
Какво искаш?

Любѐн, *иска да ѝ опипа гърдите.*
Казвам ти, ела. (второ действие, първа сцена)

Добавените дидаскалии, експлициращи движенията на персонажите, обуславят изразността на сценичната проксемика. В края на разговор между Жорж Данден и слугата Любѐн последният отговаря с подигравателно звукоподражание на предложените му от Данден пари, а добавената дидаскалия уточнява и допълва едновременно му движение на отдалечаване: „Любѐн, *като си тръгва.* – Дрън-дрън!“ (второ действие, пета сцена). По подобен начин в края на пиесата отказът на тъстовете на Жорж Данден да общуват с него, тъй като са появявали на твърдението на дъщеря си, че той се е прибрал току-що пиян-залян, е недвусмислено заявен в репликите им, но е и експлициран с добавянето на две проксемични дидаскалии:

Жорж Данден, *като се приближава съвсем близо.*
Господин тъсте, заклевам ви...

Г-н Дьо Сотанвил.
Вървете си, устата ви вони на бѣчва.

Жорж Данден, *като също се приближава съвсем близо.*
Госпожо, моля ви...

Г-жа Дьо Сотанвил.
Не се доближавайте до мен, дѣхът ви е зловонен.

Възможно е добавените дидаскалии да са изцяло тавтологични. Жорж Данден ясно заявява в един от своите монолози, че току-що е видял влюбените през ключалката, но все пак една добавена дидаскалия анонсира това, като практически повтаря думите му: „Жорж Данден. (...) *като гледа през ключалката,* О, Боже! Вече няма място за съмнение и току-що [го] видях през

ключалката (...)“ (второ действие, седма картина). Тази тавтологична употреба обаче не е излишна, тъй като представлява проксемично уточнение. Така тя за пореден път навежда на мисълта за транскрибирано театрално представление, впрочем явно с цел последващо използване на така подробно аотирания с поясняващи дидаскалии текст от други театрални трупи.

Среща се и любопитният случай на противоречие между елементи на театралност, указани в репликите и в дидаскалиите. Така първото оплакване на Жорж Данден пред неговите тъстове води до оживена дискусия между тримата, в хода на която в пиратското издание са добавени дидаскалии за допълнително пояснение на указаното в самите реплики лице, към което говорещият се обръща:

„Г-н Дьо Сотанвил *към жена си*: Скъпа, идете да поговорите за това с дъщеря ви, а пък аз ще ида заедно с моя зет да поговорим с този мъж.

Г-жа Дьо Сотанвил, *към съпруга си*: Възможно ли е, синко, тя да се е самозабравила до такава степен след мъдрия пример, който много добре знаете, че съм ѝ дала? (първо действие, четвърта картина)

В тези две последователни реплики първата прибавена дидаскалия е коректна, но втората е погрешна: от обръщението „синко“ в репликата недвусмислено става ясно, че г-жа Дьо Сотанвил всъщност се обръща към своя зет – Жорж Данден.

Пропуснатите дидаскалии не са толкова многобройни, колкото би могло да се предположи с оглед на транскрибирането по слух на текста на пиесата от представление. Ефектът върху семиозиса на пиесата обаче е значителен. Пропуските, които в рамките на една и съща сцена най-често са съчетани с добавки и изменения, свидетелстват за някои съществени различия между двата текста, които експлицират различни сценични решения и хвърлят светлина върху начина, по който драматургът – актьор и режисьор, доработва пиесите си въз основа на първите им представления⁷³. Честотата на подобни съчетания между дидаскалийни вариации със смесен характер е най-голяма в трето действие (което е и най-динамично, и с най-богата и наситена проксемика). Тяхното наличие обикновено е във връзка със ситуационното комично, произтичащо от игрите във и със сценичното пространство. На основата на изобилно пропуснатите и изменени дидаскалии в трето действие Роже Шар-

⁷³ Известно е, че Молиер работи, по-специално по поръчките и музикалните си пиеси, които обикновено създава в рамките на много кратък период от време, като първо конструира своеобразен „скелет“ на пиесата и дава на актьорите от трупата си да импровизират в неговите рамки, подобно (но не по идентичен начин) на практиката на *commedia dell'arte*. В рамките на поредица от представления той изпробва различни сценични решения, импровизации, вариации на изпълнения и на комични ефекти, като възприема най-успешните от тях и ги отразява в последващите представления, но и в публикуваните впоследствие текстове на пиесите.

тие, първият автор, обърнал внимание на пиратското Лионско издание, заявява, че комичните ефекти в това действие на практика са обезсилени от липсата на съответните важни дидаскалии⁷⁴. Не можем по никакъв начин да се съгласим с това твърдение. Напротив, посредством изменените дидаскалии в трето действие пиратското издание представя и описва пълноценни комични ефекти, породени обаче по начин, различен от използвания в официалното издание. Тези ефекти са изпробвани от автора, режисьор и актьор, който непрекъснато усъвършенства пиесите си в обогатяващо взаимодействие между тези три свои функции.

Във втора картина от трето действие ситуационно и пространствено обусловеното комично недоразумение (двете влюбени двойки, съответно господари и слуги, неволно се прекръстосват в тъмното и известно време се ухажват в комичната конфигурация господар – слугиня и слуга – господарка) е отразено по различен начин в двете издания, като неговият общ смисъл и конструкция са запазени. В официалното издание дидаскалиите експлицитно посочват кой на кого говори. В пиратското в началото на прекръстосаните размени на реплики такова посочване липсва, но тази липса се компенсира много бързо от добавени експлицитни дидаскалии, които ясно посочват комичното недоразумение. Резултатът е напълно задоволителен, като се има предвид, че официалното издание е предназначено на първо място за четене, и затова в него е важно сцената да бъде ситуирана по достатъчно ясен начин от самото си начало.

Официално издание

Анжелик. – Клодин.
Клодин. – Да?
Анжелик. – Остави вратата откρεхната.
Клодин. – Готово.
Клитандър. – Това са те. Шт.
Анжелик. – Шт.
Любѐн. – Шт.
Клодин. – Шт.
Клитандър, към Клодин. – Госпожо!

Пиратско издание

Анжелик. – Клодин.
Клодин. – Да.
Анжелик. – Остави вратата откρεхната.
Клодин. – Готово.
Клитандър. – Това са те, хей, хей.
Анжелик. – Хей, хей.
Любѐн. – Хей, хей.
Клодин. – Хей, хей.
Клитандър. – Госпожо!

⁷⁴ « L'absence de plusieurs indications scéniques, plus précisément dans le troisième acte, rend quasi impossible la compréhension par le lecteur des effets comiques produits par une série de quiproquos quant à l'identité des personnages. » Chartier 2002: 38.

Анжелик, към Любѐн. – Какво?	Анжелик. – Какво?
Любѐн, към Анжелик. – Клодин!	Любѐн. – Клодин!
Клодин. – Кво?	Клодин. – Кво?
Клитандър, към Клодин. – О, госпожо, колко съм щастлив!	Клитандър, като взема Клодин за Анжелик. – О, госпожо, колко съм щастлив!
Любѐн, към Анжелик. – Клодин, горката ми Клодин.	Любѐн, като взема Анжелик за Клодин. – Клодин, горката ми Клодин.
Клодин, към Клитандър. – По-полека, господине.	Клодин, към Клитандър. – По-полека, господине.
Анжелик, към Любѐн. – Кротко, Любѐн.	Анжелик. – Кротко, Любѐн.
Клитандър. – Това ти ли си, Клодин?	Клитандър. – Това ти ли си, Клодин?
Клодин. – Аз, я.	Клодин. – Аз, я.
Любѐн. – Това вие ли сте, госпожо?	Любѐн. – Това вие ли сте, госпожо?
Анжелик. – Да.	Анжелик. – Да.
Клодин. – Объркахте ни двете.	Клодин. – Объркахте ни двете.
Любѐн, на Анжелик. – Бога ми, тъмно е и нищо не се вижда.	Любѐн. – Бога ми, тъмно е и нищо не се вижда.
Анжелик. – Това вие ли сте, Клитандър?	Анжелик, като хваща Клитандър. – Това вие ли сте, Клитандър?
Клитандър. – Да.	Клитандър. – Да.

Второто място в драматичния текст на *Жорж Данден*, в което се отбелязват много съществени вариации на дидаскалии, е четвърта картина от трето действие. Съчетаните вариации в нея пораждат несъмнен комичен ефект, който обаче се постига по коренно различен начин от този в оригиналното издание. В тази картина Жорж Данден вика слугата си Колен, за да го прати да потърси тъстовете му, тъй като смята, че най-накрая ще успее да им докаже неверността на жена си. В оригиналното издание на пиесата сцената се основава на пространствени комични ефекти: в тъмното двамата участници в нея се търсят и разминават няколкократно, като уж вървят един към друг, но все не успяват да се срещнат. Този ефект е изрично отбелязан посредством дидаскалии за четене, като например: „Докато той отива, говорейки, в една посока, Колен отива в друга“ или още, „Като се търсят един друг, единият минава от едната страна, а другият – от другата“. Тези подробни указания за сценичната проксемика кулминират в комичното сблъскване между двамата: „Те се сблъскват“, което впрочем е указано ясно и в последващата реплика на Данден: „Ох, проклетникът, направо ме осакати!“.

В пиратското издание пространственото разпределение и движението на персонажите са организирани по съвсем различен начин, макар и да водят до същата комична кулминация чрез телесен сблъсък. Двата участници в сцената не я обикалят, за да се търсят, а слугата Колен остава през по-голямата част от времето „подпрян да дреме на вратата“, така че през почти цялата картина е „все така дремещ и подпрян“. Срещата между двамата също използва комичното на сблъсъка, но отново по различен начин. Когато Жорж Данден за

пореден път повиква настоятелно слугата си, полузаспалият Колен се втурва към него и „като се доближава, го сритва в краката“. Вътрешната логика на сцената е запазена, пространствено обусловените комични ефекти са мотивирани. Смятаме, че тук се касае не за груби грешки при възпроизвеждането на текста въз основата на представление, които да поставят под въпрос театралната стойност на пиратското издание, а по-скоро за вярно възпроизвеждане на постановка, различаваща се от избраната в крайна сметка от Молиер и отразена в официалното издание. Макар резултатът от този драматургичен експеримент да не бива възприет, той свидетелства за истинския сценичен живот на пиесата⁷⁵.

4. АКТЬОРСКА РЕЧ И ТЕАТРАЛНОСТ В ДВЕТЕ ИЗДАНИЯ НА ЖОРЖ ДАНДЕН

Театралният текст по самото си естество е несъмнено перформативен, предназначен да подбуди своето осъществяване посредством актьорската игра, вписана в телесността на сцената чрез жестове, мимика, движения, но най-вече чрез актьорското слово. Неговата фиксирана и неизменна писмена същност се преосновава в мимолетното звуково естество на речта. Езиковите знаци от театралния текст се реализират в хетерогенната природа и многообразието на театралните знаци⁷⁶ и така представят смисъл в театралното пространство. При това театралните кодове несъмнено се влияят от „свръхтеатралните културни кодове“⁷⁷, общи за автори, актьори и зрители. Постановката, декорите, костюмите, дори третирането на авторския текст могат да реферират към тази първична културна система, но тя е залегнала дълбоко и в самия театрален текст. Поради това при неговия анализ не бива да се пренебрегва заложената в него първична референция към съвременната му културна система и театрална конвенция. Разбира се, възможни са всякакви интерпретации, включително анахронични, но

⁷⁵ Отбелязваме, че пиратските издания са предназначени преди всичко за провинциални театрални трупи, които могат да си ги позволят, за да играят популярните в Париж пиеси. Смята се, че Лионското издание е предназначено на първо място именно за улесняване на такава постановка. В анализа на дидакалиците в него виждаме потвърждение на тази версия.

⁷⁶ „Възприемането на спектакъла като театрален текст или перформативен текст безспорно е свързано с наличието на един специфичен театрален код, който да действа нормативно относно произвеждането и предлагането на смисъл и значение по линията сцена–публика. Подобен код може да бъде актьорската телесност, сценичният жест, сценичната фигура или костюмът, вокалната или музикална партитура.“ Вж. Александров 2010. По наше мнение вероятно би било по-удачно и по-прецизно да се говори за *множество* от театрални кодове.

⁷⁷ Пак там.

результатите от тях ще бъдат вече несводимо други спрямо изначалните му потенции за създаване и рефериране на смисъл и значение чрез театралната постановка.

Липсата на повествователен дискурс в театъра обуславя една от най-важните отличителни особености на театралния текст: той е основополагащо деиктичен, указващ, и с това осъществява връзката между текст и наглед, между словесност и телесност. Указанията естествено присъстват в авторския текст чрез дидасталиите, които дори в своята базова степен (имена на персонажите, предшествващи репликите) посочват, че словото е изговорено от някого и е отправено към някого, а в цялото си многообразие очертават различни телесни, кинестетични, пространствени, звукови и визуални аспекти на ситуацията на говорене. Те се откриват, макар и по не толкова очевиден начин, и в репликите на персонажите, които също могат да бъдат определени като деиктични, доколкото подготвят, предизвикват, възпират или насърчават действие. Деиктичността е присъща характеристика на театралния текст, а както посочва с основание Николай Йорданов, жестът на указване е първичен и основен за театралното представление⁷⁸. Така всеки театрален текст съдържа в себе си зачатъците на потенциалния спектакъл.

* * *

Доколко са откриваеми белези на театралност именно в актьорската реч? Отвъд фундаменталната театралност на тази реч, лишена от описателност и сегментирана в насочени реплики, и отвъд нейната структуроопределяща деиктичност тези белези много рядко са явни, експлицитни и изрични. Същевременно един по-внимателен поглед може да открие и открои тяхното богатство в пиесата, която е предмет на настоящата студия, като отчита, от една страна, връзката им със съответния свръхтеатрален културен код и театрална конвенция и от друга, тяхното непряко, бегло, понякога неуловимо естество, за разлика от ясните и пряко директивни дидасталии.

Визуално представяне на репликите

Ще започнем с външния аспект на текста на актьорските реплики, а именно **правописът и пунктуацията**, разгледани съпоставително в двете издания. В официалното издание на *Жорж Данден* правописът е със сравнително добро качество, а пунктуацията съответства на тази на литературен текст: репликите са сегментирани на изречения с разумна дължина, използвани са умерено препинателни знаци. Някои от тези знаци (удивителни, въпросител-

⁷⁸ Вж. Йорданов 2001.

ни, многоточия) традиционно носят информация за емоционалната наситеност на съответните реплики и по този начин подсказват възможни насоки за устното им театрално изпълнение.

Разликата с незаконното издание е драстична. В него правописът е много лош, печатните грешки изобилстват. Това обаче не може да бъде разглеждано като диференциален критерий в нашия анализ, тъй като към момента на публикацията все още няма утвърдена единна правописна норма на френския език. Много по-интересни са различията в пунктуацията, които също са многобройни и които по наше мнение са от съществено значение в плана на театралността на текста. В преобладаващите случаи изреченията са непропорционално дълги. Там, където в Молиеровото издание е поставена точка и започва ново изречение, в пиратското издание най-често фигурира запетая, така че понякога много дълга реплика се оказва съставена от едно-единствено изречение. Този подход, който несъмнено свидетелства за устното предаване на текста, възпроизведен от представление, има особено значение за нашата тема. Така оформеният пунктуационно текст предава по особено изразителен (макар и труден за четене начин) живия поток на актьорската реч, в който не се отбелязват точки и не се отграничават изречения – поток, който тече непрекъснат, ритмуван само от дишането, оформян от тембъра и интонациите на изпълнителите. Тази пунктуация отразява пряко характера на транскрипция на представление, като вписва в текста и начина на неговото речево изпълнение. Така тя добавя в езиковия код елементи от перцептивните кодове на сценичната реализация. Това изписване е обогатено с театрална експресивност, но е обеднено откъм чисто текстова четивност. За пореден път текстът в Лионското издание се представя като работен театрален скрипт, а не като литературизиран текст.

Примерите изобилстват, тъй като този начин на пунктуационно оформяне на текста му е присъщ в неговата цялост. Ще приведем само един от тях. Встъпителният монолог на Жорж Данден (първо действие, първа картина) е дълъг и яден, макар и не толкова гневен и жлъчен, колкото стават следващите му монолози. Той е представен визуално в двете издания по следния начин⁷⁹:

⁷⁹ Разбира се, при превода пунктуацията не се пренася механично от оригинала и в този смисъл не може да се търси и няма как да се постигне пълно пунктуационно съответствие между изходния и преводния текст. Същевременно в случая се касае най-вече за наблюдение на масово заместване на точки, бележещи край на изречението, със запетая в пиратското издание, нещо, което е напълно отразимо при превода.

Официално издание

Жорж Данден

О! Колко странно е да имаш благородничка за жена, и как моят брак може да служи за красноречив урок на всички селяни, които искат да се издигнат над своето съсловие и като мен да се сродят с благородническо семейство. Само по себе си благородничеството е хубаво нещо: несъмнено то има голяма стойност, но с него вървят толкова много неприятни обстоятелства, че най-добре човек хич да не се доближава до него. Научих си този урок за моя сметка и вече познавам маниерите на благородниците, когато ни приемат в семействата си. Съюзът, който сключват с нас, е незначителен. Те се женят само за нашето богатство и щеше да е много по-добре аз, както съм заможен, да се ожена в едно добро селско семейство, а не да си вземам жена, която ме гледа отвисоко, оскърбява се от това, че носи моето име, и смята, че с всичките си пари не съм успял да си купя високото звание на неин съпруг. Жорж Данден, Жорж Данден, вие сторихте най-голямата глупост на света. Домът ми днес ми е омразен и колчем вляза в него, все нещо ме наскърбява.

Пиратско издание

Жорж Данден

О, колко странно е да имаш благородничка за жена, и как моят брак може да служи за красноречив урок на всички селяни, които искат да се издигнат над своето съсловие и като мен да се сродят с благородническо семейство, само по себе си благородничеството е хубаво нещо, несъмнено то има голяма стойност: но с него вървят толкова много неприятни обстоятелства, че най-добре човек хич да не се доближава до него. Научих си този урок за моя сметка и вече познавам маниерите на благородниците. Когато ни приемат в семействата си, съюзът, който сключват с нас, е незначителен, те се женят само за нашето богатство и щеше да е много по-добре аз, както съм заможен, да се ожена в едно добро селско семейство, а не да си вземам жена, която ме гледа отвисоко: оскърбява се от това, че носи моето име, и смята, че с всичките си пари не съм успял да си купя високото звание на неин съпруг Жорж Данден; Жорж Данден, вие сторихте най-голямата глупост на света, домът ми днес ми е омразен и колчем вляза в него, все нещо ме наскърбява.

Седемте изречения в оригиналното издание са слети в четири в пиратското, които се четат много по-трудно, но всъщност предават по много по-изразителен начин самото актьорско изпълнение в конкретната постановка, от която е записан текстът. Това изписване подсказва акцентите в речта, преразпределя ги по по-различен начин спрямо текста, предназначен за четене, и чрез леещото се почти непрекъснато слово изразява интензивността на емоциите на персонажа – защото гневният, фрустриран и безпомощен човек не говори с грижливо подбрани паузи.

Интересни са вариациите между двете издания, при които се отчитат **пропуски, добавяния и трансформации в текста на репликите**⁸⁰. Често те експлицират или подсилват смисъла на репликата, като по този начин ѝ доба-

⁸⁰ По-надолу в цитатите са обозначени с курсив.

вят театрална изразителност и изявена устност. Така част от успокоителната реплика на г-н Дьо Сотанвил към Данден в шеста картина от първо действие е дублирана в пиратското издание, в което очевидно отразява еднократна актьорска вариация в изпълнението и звучи по следния начин:

Г-н Дьо Сотанвил: Това вече ви удовлетворява, зетко, *това вече ви удовлетворява*, какво ще кажете, а?

В първа картина от второ действие, в която Любѐн напразно се опитва да спечели сърцето на хладната Клодин, една нейна добавена реплика без особено самостоятелно съдържание подчертава безразличието ѝ и засилва комичния контраст между безучастния ѝ тон и разгорещения изказ на влюбения:

Официално издание	Пиратско издание
Любѐн. Виж, няма какво да го увъртаме толкоз. Ако речеш, ще ми станеш жена, аз ще съм ти мъж и двамцата ще си бъдем мъж и жена.	Любѐн. Виж, няма какво да го увъртаме толкоз. <i>Клодин.</i> <i>Наистина няма.</i> Любѐн. Ако речеш, ще ми станеш жена, аз ще съм ти мъж и двамцата ще си бъдем мъж и жена.

В същата сцена една от репликите на Клодин е разширена с поясняващи и експлициращи добавки, които ѝ придават повече яснота и експресивност:

Клодин.
Лично аз мразя недоверчивите мъже и искам мъж, който да не се плаши от нищо, да притежава толкова *постоянство и доверие* и да е толкова сигурен в моята непорочност, че да може без притеснения да ме вижда сама сред тридесетина мъже, *без да се гневи от това*.

Подобни вариации свидетелстват и за допустимата степен на импровизация в рамките на представление на Молиеровата труппа⁸¹.

⁸¹ Съществува мнение, че представлението, от което е снет текстът на Лионското издание, е подготвено и осъществено от провинциална театрална труппа, което обяснявало лошото му качество и разминаванията с текста на Молиер. Не можем да се съгласим с това поради очевидни времеви несъответствия: ако провинциална театрална труппа е поставяла Молиер преди Лионското издание, това значи, че е разполагала с оригиналното издание, т.е. че и други са могли да разполагат с него; последното би обезсмислило изцяло начинанието да се записва и публикува текст от представление, тъй като в такъв случай е

Понякога пропуските, засягащи част от реплика или дори цяла реплика, са без особено въздействие върху смисъла и видимо отразяват вариант в постановката или актьорска импровизация. Диалогът по-долу, който фигурира в осма картина от второ действие, е добър пример за подобен пропуск. В пиратското издание изпускането на реплика придобива и визуални измерения: без това да е изрично посочено, мълчанието и оттеглянето на оскърбената Анжелик все пак остават ясно обозначени в него чрез разтревожената реплика на бащата:

Официално издание	Пиратско издание
Г-н Дьо Сотанвил. Къде отивате, дъще?	Г-н Дьо Сотанвил. Къде отивате, дъще?
<i>Анжелик.</i> <i>Оттеглям се, татко, за да не бъда принудена да изслушвам неговите любезни думи.</i>	Клодин. Тя с право е ядосана. Тя е жена, която заслужава да бъде обожавана, а вие не се държите с нея така, както би трябвало.
Клодин. Тя с право е ядосана. Тя е жена, която заслужава да бъде обожавана, а вие не се държите с нея така, както би трябвало.	Жорж Данден. Брей, каква мръсница.
Жорж Данден. Мръсница.	

Не са редки и случаите, в които пропуските и преформулиранятия на думи, части от реплики или цели реплики в пиратското издание водят до погрешно спрямо оригинала възпроизвеждане на съответните текстови сегменти. Тези дефекти в копието се обуславят от начина му на снемане и възпроизвеждане. В резултат от някои от тях е възможно смекчаване или дори заличаване на комичен ефект, както и замъгляване или изключване на смисъла на част от реплика. Най-често това се наблюдава при така наречените от нас паронимни замествания, при които дума или израз се заменят с близък по звучене, но различен по смисъл псевдоеквивалент. Тези замествания свидетелстват убедително за произхода на пиратското копие, записвано „по слух“. Въвежданата с тях колебливост на смисъла, за щастие, засяга само отделни части от реплики.

Така във втора картина от второ действие Жорж Данден поучава наизидателно жена си, че почтените жени знаят как незабавно да прогонват (*chasser*

много по-лесно и резултатно да се направи пиратско копие на основата на оригиналния, вече публикуван авторов текст.

d'abord = aussitôt) ухажорите, а в пиратското издание се оказва, че те знаят как да прогонват ухажорите вън (chasser dehors). Отчаяният Любѐн се сбогува с непристъпната Клодин с укоризненото „Сбогом, грубиянко красавице“ (Adieu beauté rude asniere), но трудно разбираемото прилагателно rudânier е предадено в пиратското издание като „rude & entiere“ и прощалните думи вече неразбираемо гласят: „Сбогом, груба и цяла красавице“. Най-драстичният пример за паронимно заместване изпразва кратката реплика от смисъл. Жорж Данден, като отказва на Анжелик да я пусне в къщата, заявява: „Аз съм непреклонен“ (Je suis inexorable), но в пиратското издание тази реплика звучи като „Аз съм невероятен“ ((...), je suis incroyable.) Тези дефектни транспозиции на устния текст от представлението в реконструирания писмен текст на пиесата нямат пряко въздействие върху изразяването на белезите на театралност, но указват недвусмислено именно на рецепцията на устната реч като средство за съставяне на писмения текст с всички недостатъци, които подобен подход би могъл да има.

Уникален и много интересен е случаят с **добавената** в пиратското издание **цяла част от сцена с минигет**, разигран около името на ухажора на Анжелик. Във втора сцена от първо действие глуповатият Любѐн сам издава на Жорж Данден интереса на своя господар към Анжелик. Когато Данден се опитва да научи от него името на този млад благородник, в официалното издание Любѐн просто отговаря „Клитандър“. В пиратското издание обаче следва цяла комична сценка, базирана на словесното комично и без съмнение и на засилена жестовост: на основата на съзвучието между благородническото име Клитандър и неприличната и неестетична медицинска процедура „клизма“ се разиграва подигравателно уподобяване между двете:

Официално издание

Жорж Данден

Как се казва този, който ви праща тук?

Любѐн

Той е нашият местен благородник, господин виконт дьо някой си... поврага, никога не мога да запомня как, по дяволите, го ломотят това име, господин Кли... Клитандър.

Пиратско издание

Жорж Данден

Как се казва този, който ви праща тук?

Любѐн

Той е нашият местен благородник, господин виконт дьо някой си... поврага, никога не мога да запомня как, по дяволите, го ломотят това име, как се наричаше това, с което се лекува човек, когато е болен?

Жорж Данден

Лекарство.

Любѐн

Не, това, което го взема от другия край.

Жорж Данден
Промиване на червата.

Любѐн
Другото име.

Жорж Данден
Как така „другото име“?

Любѐн
Да, другото име на това, което назовахте.

Жорж Данден
Клизма.

[Любѐн]
Да, господин Клитандър, и двете започват еднакво.

Комичното съзвучие между изящното име на младия благородник, впрочем обичайно за амплоата на любовник и конотиращо изтънченост на маниерите и чувствата, се подсилва и от експлицитната опозиция между горницата и долницата, която вероятно е подкрепяна и със съответни жестове в рамките на представлението. Сцена, в която персонажът се мъчи да си спомни нещо забравено, винаги е богата на жестове и мимики и тази със сигурност не прави изключение.

Роже Шартие, който пръв привлича вниманието на критиката върху същественото разширяване на сцената с този добавен епизод, го тълкува от своята историческа и социологическа гледна точка като доказателство за „двойствения живот“ на пиесата⁸². Както вече беше изтъкнато, тя е създадена при особени обстоятелства и за вписване в специфичен контекст, но впоследствие е играна и в театъра в града (където няма особен успех). Според Шартие Лионското издание се основавало именно на тази адаптирана към градския театър и неговата разнородна и отчасти простолюдна публика версия, докато официалното Молиерово издание отразявало автоцензуриращия подход на автора, който внимавал да не скандализира дворцовата си публика с грубиянски шегги. Отново ни е трудно да се съгласим с подобна интерпретация. По наше мнение тук се касае за еднократна импровизация в рамките на представление, която не е включена в официалното издание, като причините за това може да

⁸² Вж. Chartier 2002: 45.

са различни. Нейното заобикаляне може да се дължи на желание за литературизиране на текста, предназначен да бъде възприеман през прочит, а не през представление, но е също толкова възможно отказът от тази сценка да изразява личен естетически и драматургичен избор.

5. ТЕКСТОВА ТЕАТРАЛНОСТ И СЕМИОЗИС

На основата на така анализирани аспекти на театралността в текстовете можем да представим обобщен поглед върху техните роли и функции в семиозиса на пиесата, схващан като сложния театрален знаков процес на смислопораждане, в неговите основни параметри: кинесика, сценография, проксемика.

Кинесика

Кинесиката е невербална комуникация чрез *общата моторика на тялото*, включваща изразите на лицето, позата и положението на тялото, движенията на крайниците. Тя се осъществява чрез мимика, жестове, изражение, пози и телодвижения на персонажите, които имат знакови функции по аналогия с лингвистичните знаци.

Жестовостта в текста на *Жорж Данден* е изразена по-скоро пестеливо и най-вече чрез дидаскалияте. В оригиналното издание откриваме едва две по-експлицитни такива: Жорж Данден избутва грубо Любѐн, който го е взел за Клодин и нежно му целува ръка (трето действие, трета картина), а в предпоследната сцена бива принуден да коленичи, за да иска прошка от тържествуващата си съпруга (трето действие, седма картина). Репликите също могат да подсказват жестовост, но като правило по имплицитен и непряк начин, оставяйки конкретните избори и реализации на актьорите и на режисьора. Изричната жестовост в творбата е указана само там, където е смислово необходима за нейното възприемане през прочита.

В пиратското издание избобелието от дидаскалии включва и повече дидаскалии с жестомимичен смисъл. Така към посочените по-горе се добавят и нови⁸³. Първото принудително извинение на Жорж Данден – пред Кли-тандър – е съпроводено с гримаси и отвратено извърщане на извиняващия се (първо действие, шеста картина). Докато ухажда непристъпната Клодин, слугата Любѐн се опитва да я целуне и да я опипа (второ действие, първа картина). Докато се опитва да придума мъжа си да я пусне в къщата, Анжелик отчаяно му показва нож и заплашва, че ще се самоубие (трето действие, шеста картина).

⁸³ Но и някои се пропускат – колениченето на Данден в предпоследната картина от последното действие не е експлицирано с дидаскалия, но е достатъчно ясно от репликите.

Монолозите на Жорж Данден (шест на брой, разпределени по протежение на цялата пиеса), които критиците квалифицират като „утилитарни“ от гледна точка на драматургичните нужди, могат да бъдат разглеждани като привилегировано място на имплицитна и потенциална жестовост. Лесно може да се предположи, че един ядосан, отчаян, унижен, сломен персонаж ще изразява своите емоции не само с думи, но и с мимика, и с жестове. Ето само няколко кратки примера с откъси от тези силно емоционално натоварени текстове:

Жорж Данден, Жорж Данден, вие сторихте най-голямата глупост на света. Домът ми днес ми е омразен и колчем вляза в него, все нещо ме наскърбява. (първо действие, първа сцена)

Ах, бесен съм, умирам от яд и съм готов сам да си раздам плесници. Какво?! Тя слуша безсрамно любовните признания на един благородник и при това му обещава взаимност! Поврага, няма да пропусна подобен удобен случай. (първо действие, трета сцена).

Какво, аз да... Вие сам поискахте това, Жорж Данден, сам го поискахте, така ви се пада, получихте си заслуженото точно това, което заслужавате. (първо действие, седма сцена)

Е, сега вече се отказвам и не виждам повече как това може да се промени; когато човек като мен се е оженил за зла жена, най-доброто, което може да направи, е да се хвърли във водата с главата надолу. (трето действие, осма сцена)

Лесно може да се установи, че жестомимичните прояви на кинесиката в пиесата засягат основно представителите на простолюдието – селянина Жорж Данден и селяка Любѐн. За сметка на това от репликите е възможно да се изведат и непреки кинестетични прояви и ефекти, засягащи представителите на благородническото съсловие. Така тъстовете на Данден му говорят надменно и изразяват неприкрито отвращение към неумението му да се вписва в подходящия според тях комуникационен код (четвърта картина от първо действие). Може да се допусне подходящ мимически съпровод на техните реплики. Младият благородник Клитандър отговаря едновременно любезно и небрежно на извинението на Данден, с което отбелязва приemanото си за априорно превъзходство над него. Анжелик, жената на Данден, му говори нервно, отправя му подигравателни реверанси или направо му обръща гръб. Тези вписани в репликите потенциални кинестетични знаци обогатяват театралността на текста, като същевременно носят многопластовите му послания.

Като цяло и в двете издания не присъстват силно изразени текстови елементи на театрална жестовост, но няма и никакви основания да очакваме такива, тъй като *Жорж Данден* не е пиеса, повлияна в голяма степен от фарсовата или от италианската комична естетика. Самото съдържание на пиесата също обосновава това неизявено присъствие: отвъд комичния присмех над селяка парвеню (което също обяснява защо почти всички текстови прояви на жестовост засягат или самия Данден, или други селяци като Любѐн) тя пре-

плита като подмолни смислови нишки и постоянното лутане между привидност и очевидност, истина и лъжа, справедливост и несправедливост. Освен от постоянния контраст между скрито, привидно и очевидно, т.е. от визуалния наглед, пиесата извлича ефектите и смислите си основно от пространствените конфигурации и най-вече от движенията на персонажите (от сценографията и проксемиката).

Сценография и проксемика

Сценографията (или още сценичното оформление) образува и оформя *сценичното пространство* посредством разнородни и съчетаващи се помежду си сценични знаци: декори, костюми и реквизит, брой и разположение на актьорите, осветление и озвучаване. Сценичното пространство е мястото на представлението и ключов елемент от театралната реализация, тъй като именно в него се вписва, играе и създава смисъл тялото на актьора. Това пространство е силно условно и същевременно символично и създаващо значения. Сцената не възпроизвежда реална топология, а очертава пространствени структури, които означават не някакъв конкретен свят, а представата на хората за пространствените отношения в обществото, в което живеят, и конфликтите, скрити зад тях. Сцената винаги символизира социокултурните пространства на съответното общество.

Сценичното пространство е ограничено, само къс от пространството. То е и двойно: сцена и зала, и тази негова двойственост е от основно значение с оглед на връзките между текста и представлението. То среща актьорите и зрителите във взаимоотношение, което е тясно обусловено от формата на залата и формата на обществото. Знаците в него са иконични, а самото това пространство също може да се приеме като своеобразна икона на драматичния текст, ако представлението се разглежда като визуален, пластичен и динамичен образ на текстовите мрежи.

Проксемиката засяга *пространственото поведение на персонажите*, което е вписано в така конституираното сценично пространство. Тя е пространствено-териториална модалност на невербалното общуване, която се отнася до начина, по който се използва пространството в хода на театралния спектакъл, и намира израз в ориентацията на тялото на говорещия и придвижването му в пространството. Проксемични елементи са личното пространство на персонажите, разстоянието между тях и различните въздействия върху това разстояние, както и съотношенията в разположението на декорите и предметите на сцената. Проксемиката може да бъде определена като пространствена комуникация чрез своеобразно манипулиране на пространството.

В самия текст на пиесата липсват изрични указания за **костюмите** на персонажите освен едно важно изключение: кулминационната предпоследна сцена в трето действие, действието в която се развива посред нощ. В официалното издание тя започва с подробна дидаскалия, която уточнява: „Г-н и г-жа Дьо Сотанвил са облечени с нощници и водени от Колен, който носи фенер в ръката си“. Очевидно за пореден път се касае за дидаскалия за четене, предназначена да улесни мисловната представа на читателя поради липса на сценичен наглед. В пиратското издание това уточнение е пропуснато и заменено с добавена проксемична дидаскалия, която разпределя персонажите на две групи: тези, които са вътре в къщата, и тези, които са извън нея.

Тук ще си позволим да направим едно кратко отклонение. Въпреки че то не е описано в текста, би било интересно и полезно да анализираме облеклото на главния герой, което познаваме от достоверен документален източник, тъй като този костюм е много внимателно подбран с оглед на прякото му участие в семиозиса на пиесата. Костюмът, с който Молиер е изпълнявал ролята на Жорж Данден и който ни е известен от посмъртния опис на вещите му⁸⁴, визуализира и карикатурно подчертава нелепостта на персонажа и неуместността на благородническите му претенции. Начинът му на обличане е старомоден и претенциозен: два жакета един върху друг, изобилие от дантели, каквито отдавна не се носят по такъв начин, и още по-демодирана кръгла, силно плисирана и колосана яка⁸⁵, която с натрапчивата си визуалност комично изтъква старателната вдървеност на Жорж Данден. Тази яка, чието предназначение е да отбележи принадлежността на човека, който я носи, към благородническото или към буржоазното съсловие, визуално привлича вниманието върху лицето, което рамкира, скривайки врата. Така визуалният наглед на главния герой в Молиеровата постановка не само го означава недвусмислено като амбициозен, глупав, комичен и високопарен самозванец, но и приковава погледите на зрителите върху лицето на Жорж Данден, като по този начин създава най-благоприятни условия за максималното въздействие на богатата актьорска мимика, с която е известен Молиер.

⁸⁴ « Item, une boîte dans laquelle sont les habits de la représentation de *George Dandin*, consistant en haut-de-chausses et manteau de taffetas musc, le collet de même, le tout garni de dentelle et boutons d'argent, la ceinture pareille, le petit pourpoint de satin cramoisi, autre pourpoint de dessus de brocart de différentes couleurs et dentelles d'argent, la fraise et souliers;... ». *Inventaire après décès de Molière*, Molière 2010–2: 1150.

⁸⁵ Тази яка се носи от благородници и богати градски жители между втората половина на XVI и началото на XVII в. Видът и материята ѝ се различават според социалния статус, държавата и епохата. През XVII в. във Франция плисираната яка, която бива забранена при Луи XIII, се свързва най-вече с испанската мода и често се използва в карикатурните изобразявания на испанци.

В костюма на Данден няма нищо, което да отпраща към селското облекло; напротив, той е незабавно разпознаваем като пресилена, демодирана и неуместна имитация на аристократичния костюм. Така този костюм се превръща в съвкупност от допълнителни знаци, които конотират напразните усилия на персонажа да изглежда и да стане такъв, какъвто не е. Той излага на визуалния наглед непреодолимото разстояние между Данден и онези, на които той се опитва да прилича. Имитацията дава да се види невъзможността за идентификация⁸⁶.

Текстовете не посочват никакво по-специално **озвучаване** на представянето на *Жорж Данден*. Въпреки че се вгражда в голям музикален спектакъл, пиесата не съдържа музикални интермедии (както в случаите на редица други пиеси на Молиер) и не предполага такива. В рамките на голямото представление края на всяко действие от комедията е отбелязван от двама актьори от пасторала, фигури на прехода от едното представление към другото, които любезно канят Данден да се присъедини към тях и да се наслади на музиката и танците им, докато Данден се дърпа. След края на третото действие Данден практически насила е включен като неохотен, но безпомощен зрител на пасторалния спектакъл, който по-нататък мрачно наблюдава от един ъгъл на сцената. Отново ядро на театър в театъра, похват, с който Молиер играе често и който използва поне два пъти в разглежданата пиеса, веднъж в нейните рамки, а втори път, като ги прекосява и по този начин ги заличава. Тези неуспешни опити за приобщаване на сценичното пространство и проксемичните знаци на *Жорж Данден* към музикалния спектакъл за пореден път подчертават невъзможността за главния герой да се издигне над своето съсловие и да влезе в аристократичното. Музикалното обрамчване на пиесата от големия спектакъл откроява непроницаемостта на границите, а музиката се чете като знак на аристократичното изящество и превъзходство. Дори след края на комедията Данден остава в спектакъла именно като зрител, а не като участник. Задържането му почти насила в него може да се разчита не само като игрово и подигравателно третиране на селяка, но и като знак, че самият герой в крайна сметка е осъзнал невъзможната утопичност на своите претенции. С това моралният смисъл на пиесата за пореден път е изтъкнат и утвърден.

Сценичното пространство в *Жорж Данден* е максимално опростено, силно условно и същевременно символично. Действието се развива пред дома на Данден. Само в ключови сцени някои персонажи са вътре в него, а други – отвън. Този базов **декор**, от една страна, отчита материалните и времеви ограничения на представлението (което се вписва в антрактите на друг голям спектакъл със съвсем различна естетика) и от друга страна, допринася за смисъла на комедията отвъд непосредствено комичния ѝ наглед.

Домът на Данден се явява за него съкровено място на сигурност и спо-

⁸⁶ Вж. също Chartier 1994: 302–303.

койствие въпреки неудачния му брак, който, изглежда, неусетно го превръща в източник на притеснения и фрустрации по думите на самия герой⁸⁷. В този дом Данден се заключава триумфално в края на пиесата и отказва да допусне вътре невярната си жена. Същевременно в хода на действието става болезнено ясно, че героят вече няма власт не само над жена си, но и над дома си: Анжелик невъзмутимо си устройва срещи с ухажора си вътре, а в края на пиесата просто оставя Данден отвън. Така този негов дом е смислово натоварен и със символиката на неправомерно узурпирания статут, който в крайна сметка бива отнет на Данден. Героят е изведен с измама и оставен вън от дома си, тъй като неговите претенции са несъразмерни и недопустими. Така се оказва, че той не е успял да придобие чуждото, но е изгубил и своето, щом дори неговият собствен дом вече е чужд за него. Сценичното пространство благоприятства аристократичното семейство и ухажора и изтласква вън от себе си селяка. Пиесата започва и завършва пред дома на Данден, той и в началото, и в края е извън него, недопуснат и неприет, без собствено пространство въпреки богатството си.

Дидакалиците в официалното издание дават пестеливи указания за проксемиката на персонажите, докато в пиратското по-скоро се стремят към изчерпателно описание на сценичното пространство и местата на актьорите в него. Такива подробни пояснения са присъщи най-вече на кулминационните заключителни картини във всяко действие. Заключителната осма картина от второ действие, представяща за пореден път надхитряване и посрамване на Жорж Данден, е снабдена с подробни указания за местоположението на персонажите още от самото си начало:

Сцена VIII

Г-Н ДЪО СОТАНВИЛ,

Г-ЖА ДЪО СОТАНВИЛ,

ЖОРЖ ДАНДЕН, *като се отдръпва в дъното на сцената*

КЛИТАНДЪР, АНЖЕЛИК, КЛОДИН, *като излизат от къщата на Жорж Данден.*

АНЖЕЛИК, *като не вижда останалите (...)* (второ действие, осма картина).

Жорж Данден сякаш не участва в тази сцена между аристократи, а присъства като външен зрител на тяхното общуване – до момента, в който не се втурва между жена си и нейния ухажор, сякаш специално за да бъде наложен с тояга. Отново сценичното пространство изтласква парвенюто, а неговите агресивни усилия да се включи в него се наказват незабавно и нагледно. В предпоследната сцена от трето действие, кулминационна в комедията, отблъскването му е също нагледно визуализирано както чрез собственото му разпо-

⁸⁷ Още в първия си монолог, откриващ пиесата, той горчиво отбелязва „Домът ми днес ми е омразен и колчем влиза в него, все нещо ме наскърбява“.

ложение в пространството, така и чрез движенията на другите персонажи, експлицирани в репликите и евентуално в добавени дидаскалии (в пиратското издание). Данден е измамен и оставен извън дома си, извън пространството, което напразно смята за свое сигурно и успокоително убежище. Дори навън обаче аристократичните му тъстове гневно отказват да го допуснат близо до личното си пространство, като го пъдят всеки път, когато той се опитва да се доближи до тях, за да им говори и да ги убеди. Данден е видимо подложен на остракизъм още от пета сцена на второ действие, когато е отхвърлен от слугата Любѐн, който отказва да вземе пари от него и пренебрежително се отдалечава. В предпоследната сцена от трето действие остракизмът е съвсем видим, а нагледът надгражда убийственото презрение и отхвърляне, за първи път заявявани до такава степен открито в репликите:

Жорж Данден [*като се приближава съвсем близо*].
Господин тъсте, заклевам ви...

Г-н Дьо Сотанвил
Вървете си, устата ви вони на бъчва.

Жорж Данден [*като също се приближава съвсем близо*].
Госпожо, моля ви...

Г-жа Дьо Сотанвил
Не се доближавайте до мен, дъхът ви е зловонен.

Жорж Данден
Моля да ме изслушате...

Г-н Дьо Сотанвил
Вървете си, нали ви казахме, не можем да ви понасяме.

Жорж Данден
Позволете ми все пак да...

Г-жа Дьо Сотанвил
Уф, направо ми се повдига от вас, говорете отдалече, щом искате да говорите.

Симетричното подмятане на реплики от тъста и тъщата към злочестия Данден обозначава неговото отхвърляне и изключване като неумолим и непрекъснат, почти механичен процес. Те му отказват комуникация⁸⁸, но му от-

⁸⁸ Отказът на комуникация в пиесата е интересен аспект на смислопораждането, който може да се проследи още от първо действие. В по-голямата част от пета картина в него семейство Дьо Сотанвил издевателски правят забележки на Данден за неуместните му и недостатъчно почтителни обръщения към тях, като напълно пренебрегват същността на

казват и достъп до близкото до тях пространство, който му е необходим за тази комуникация. Така за пореден път Жорж Данден бива изтласкан не само встрани от аристократичното семейство, но и далеч от заемащото от тях пространство. Жестоката и пряма реплика на г-н Дьо Сотанвил „Вървете си, нали ви казахме, не можем да ви понасяме“ най-добре обобщава тоталното отхвърляне, на което е подложен героят, театралните знаци за което се четат отлично дори само от текста на пиесата.

Проксемиката на персонажите в пиесата е особено богата в кулминационната предпоследна картина на второ действие и в цялото трето действие. Нейните текстови белези се експлицират и извеждат от репликите или са означени от дидаскалии. Експлициращите сценографията и проксемиката дидаскалии са най-подробни във второ, а не в трето действие, тъй като именно в него е структурирана и осъществена изаясна игра на привидности и измами, основана на пространственото разположение на героите и на диалектиката между видяно и пропуснато, премълчано и изречено. В последното действие също присъстват подобни дидаскалии, но там самото структуриране на декора и на движенията на актьорите в него са достатъчно нагледни; опозицията вътре-вън, експлицирана от поясненията, е достатъчно пространствено красноречива.

В текстовете на двете издания фигурират малък брой **сценични предмети**, които се вписват в сценографията и участват в действието. Така официалното издание посочва, че слугата Колен носи фенер в кулминационната сцена, докато пиратското не дава такова обозначаване. В последното за сметка на това се уточнява, че Клитандър се готви да даде пари на Клодин, а Анжелик нагледно убеждава мъжа си, че ще се самоубие, като му показва, че държи в ръката си нож. Тези предмети не изпълняват важна сценична роля в пиесата, а функционират най-вече като забавен реквизит. В други Молиерови пиеси сценичните предмети изпълняват по-важни функции и съответно имат по-богата семиотична и символна натовареност.

6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Въпросът за театралността като същностно свойство на театралния феномен до голяма степен е намерил своя отговор в разсъжденията и изследванията на редица представители на критическата мисъл. Днес театралността

опасенията, които той им споделя. За тях Данден не е равнопоставен събеседник в акта на комуникация. Същото пренебрежение показва и Клитандър с формално любезното си и явно небрежно изречение, отправено еднократно към Данден, когото иначе напълно игнорира при срещите им. Отказът на комуникация допринася пряко за смислопораждането в пиесата, но има по-слабо изявени аспекти на театралност в текста, тъй като е присъщ именно на речевия обмен – освен в случаите, в които е подсилен и с ефекти на проксемиката, както в кулминационната сцена от пиесата.

се мисли в семиотична перспектива, по следите на Бартовото определение за „наситеност от знаци“, като творческо и продуктивно наслагване на разнородни театрални кодове върху езиковия код на текста и по този начин образуване на сложна и мимолетна знакова система, изградена от множество несводими един към друг слоеве. В тази посока се задълбочават и съвременните теоретични изследвания на феномена театралност.

Въпросът за *мястото* на театралността в динамичната театрална система, обединяваща текст и представление, продължава да няма свой категоричен отговор. След известно привилегироване на спектакъла като едва ли не единствено място на пораждање и съществуване на театралността по-умерените подходи определят театралността не като свойство, а като процес, и я разполагат в прехода между текста и спектакъла. По наше мнение тук би трябвало да се направи една важна уговорка и да се реабилитира текстът като едно от местата на театралност. Театралността като потенция, като текстови ядра или матрици на възможна театралност е заложена в различна степен във всеки театрален текст⁸⁹. Тази изначална театралност може и обикновено бива актуализирана в реални свои прояви в постановката и по време на представлението. Това актуализиране винаги предполага някакви минимални или по-съществени отлики както по отношение на текстовите ядра на театралността, така и спрямо други постановки и изпълнения на същия текст. Това е така, защото отвъд конкретните текстови измерения на театралността то неизбежно отчита и се повлиява както от индивидуалните режисьорски и изпълнителски интерпретации и решения, така и, по-глобално, от общия културен контекст и съществуващите театрални конвенции.

От тази основополагаща диалектика между латентните текстови белези на театралността и конкретните ѝ прояви в представлението, поставено по съответния текст, могат да бъдат изведени две важни за нашето изследване следствия. Първо, изследването на текстовите измерения на театралността е възможно и, вярваме, необходимо дори за много отдалечени от нашето съвремие текстове и може би именно и най-вече за такива текстове. Тъй като се работи единствено с текста, а не с негови реализации в театрални постановки, то при това изследване е наложително особено внимателно да се държи сметка за културния, естетически и идеологически контекст на театралния текст, за да не се получават или поне да се сведат до минимум анахроничните свръхинтерпретации и изкривявания. Второ, възможно е да се очаква, че при автор, който е освен това и режисьор на собствените си пиеси, и актьор, изпълнител на главните роли в тях, какъвто е Молиер, чисто текстовите измерения на театралността ще бъдат по-ясно доловими и особено плодотворни.

⁸⁹ Добре изследвани са несводимите разлики между театралния и литературния текст и е естествено към единия да не се подхожда изключително с методологиите и инструментариума на другия.

Защото театралността никога не е самоцелна. Това е особено вярно за театъра на класицизма, но и за всеки един театър изобщо. Богатството и взаимното преплитане на театралните кодове пораждат също толкова богат и многопластов семиозис, като създават и предават смисли на зрителите чрез множество канали на възприятие. Ето защо изследването на театралността в текстовете трябва да се осъществява именно в перспективата на театралния семиозис, на функционирането на театъра като знаков процес на предаване на значения чрез система от знаци и в наситена знакова ситуация.

Нашето изследване тук се спря само на една Молиерова пиеса – *Жорж Данден*, която заема особено място като обект на изследване не само поради своя „вграден“ и фрагментиран характер като част от по-голям и коренно различен от нея спектакъл, а и заради уникалната възможност да бъдат изследвани два варианта на нейния текст: подготвен от автора и „пиратски“, снет от представление. Въпреки огромния брой незаконни издания на Молиерови творби приживе на автора случаи, в които текстът се отличава от авторския и същевременно възпроизвежда именно пиесата в представление, почти не се наблюдават. Този пиратски Лионски вариант на текста на *Жорж Данден* ни даде възможност да проследим диференциално белезите на театралност в текст, подготвен за печат и за четене, и в текст, записан от живо представление, и да стигнем до категоричния извод, че втората, по-засилено перформативна публикация се оказва особено привилегирован начин за вписване на театралността в драматургичния текст.

Анализът недвусмислено свидетелства за по-изявени белези на текстова театралност в пиратското издание. Това не е учудващо, но е редно да бъде пояснен характерът на тези белези. Богатството им всъщност се дължи на обратно вписване в текста на актуализирани в представлението признаци на театралност, далеч не всички от които непременно са фигурирали в изначалната текстова партитура. По този начин текстът се обогатява и насища със знаци, като съчетава в себе си признаци на литературизирана театралност (неизбежни в един писмен текст, дори все още да не е специално подготвен за печат и за прочит; разбира се, тези признаци са много по-изявени в официалното издание, подготвено именно с такива цели) с признаци на конкретно сценографска, практическа театралност, почерпени от представлението. Това не означава, че намираме за уместно да отграничим подобни типове театралност в Молиеровите текстове изобщо. Самата многолика и многофункционална личност на техния автор неизбежно обуславя известно смесване и наслагване в тях на литературизирана и на сценична театралност, на белези, предназначени да подпомогнат мисловното визуализиране на пиесата и действието в нея при прочит, и на такива, които функционират основно чрез нагледа на реалното представление и които авторът нерядко вписва обратно в текста си, когато намери експерименталната им сценична реализация за особено успешна. Така можем да формулираме обхватната хипотеза, съгласно която обогат-

тената текстова театралност е присъща на всички негови творби, хипотеза, по която работим в рамките на по-голямо изследване. Тази обогатена текстова театралност в Молиеровото творчество ефективно съдейства за художествените внушения, изтъква и утвърждава моралните послания по развлекателен и нагледен начин, с което изпълнява важна и основна роля за постигането на двояката класицистична цел на театралното изкуство.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Barthes 1981*: Barthes, Roland (1981). « Le théâtre de Baudelaire », Essais critiques, Seuil/Points, 1981 (1954).
- Baschera 1998*: Baschera, Marco. Théâtralité dans l'œuvre de Molière. Gunter Narr Verlag, Jan 1, 1998
- Bermel 1990*: Bermel, Albert. Molière's Theatrical Bounty: A New View of the Plays. SIU Press, 1990.
- Belghit 2016*: Imad Belghit, Le spectacle théâtral entre texte et représentation, статия онлайн: <http://www.etudes-litteraires.com/spectacle-theatral.php#2>, консултирана на 15.2.2016 г.
- Caldicott 1998*: Caldicott, C.E.J. La Carrière de Molière entre protecteurs et éditeurs, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1998.
- Chartier 1994*: Chartier, Roger. George Dandin, ou le social en représentation. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales. 49e année, N. 2, 1994. pp. 277–309.
- Chartier 2002*: Chartier, Roger. « Copied only by the Eare » : le texte de théâtre entre la scène et la page au XVII^e siècle. – In : Du spectateur au lecteur : imprimer la scène aux XVI^e et XVII^e siècles. Larry F. Norman, Philippe Desan, Richard Strier. Ed. Larry F. Norman. Fasano : Schena, 2002, pp. 31–53.
- Corvin 2008*: Corvin, Michel (2008). Dictionnaire encyclopédique du théâtre, Éditeur : Bordas.
- Eigenmann 2003*: Eigenmann, Éric (2003). Le mode dramatique, Méthodes et problèmes. Genève: Dpt de français moderne <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/modedramatique/>>
- Molière 1669 – Lyon* : George Dandin. Comédie de Monsieur de Molière. M.DC.LXIX.
- Molière 1669 – Paris* : George Dandin, ou le Mary confondu, comédie par J.-B. P. de Molière. A Paris, chez Jean Riboy [...]. M.DC.LXIX. Avec privilège du Roy.
- Molière 2010–1*: Molière. Œuvres complètes, tome I. Édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui. Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, 2010.
- Molière 2010–2*: Molière. Œuvres complètes, tome II. Édition dirigée par Georges Forestier, avec Claude Bourqui. Bibliothèque de la Pléiade, éditions Gallimard, 2010.
- Richard de Radonvilliers 1842*: Richard de Radonvilliers, J.-B. Enrichissement de la langue française [dictionnaire des mots nouveaux], Paris, Leautey 2^e éd., 1842.
- Riffaud 2016*: Riffaud, Alain. Répertoire du théâtre français imprimé au XVII^e siècle. Mis à jour le 15.02.2016. <http://www.unifr.ch/repertoiretheatre17/>
- Ubersfeld 1978*: Ubersfeld, Anne. Lire le théâtre, Éditions sociales, 1978.

- Александров 2009*: Александров, Ивайло. Театралният спектакъл в семиотична перспектива. Докторска дисертация, НБУ, 2009, консултирана онлайн на адрес http://eprints.nbu.bg/1392/1/PhD%20Dissertation_Ivaylo%20Aleksandrov.pdf на 15.2.2016 г. Дисертацията е публикувана под заглавието „Архитектоника на театралността. Театралният спектакъл в семиотична перспектива“ в изд. „Просвета“ през 2012 г.
- Александров 2010*: Александров, Ивайло. Спектакълът като театрален текст – морфология на сценичната знаковост. В: *Studia Semiotica*, Volume II, 2010. Консултиран онлайн на адрес http://ebox.nbu.bg/sem14/view_lesson.php?id=5#top на 22.2.2016.
- Аристотел 1993*: Аристотел. За поетическото изкуство. София, Софи-Р, 1993.
- Йорданов 2001*: Йорданов, Николай. Как текстът за театър мисли представлението. „Литературен вестник“, брой 24, 20.06–26.06.2001 г. Текст, консултиран онлайн на адрес: <http://www.slovo.bg/old/litvestnik/124/lv0124024.htm> на 17.2.2016 г.
- Павис 2002*: Павис, Патрис. Речник на театъра. София, Колибри, 2002.
- Терзиев 2012*: Терзиев, Асен. Театралността – езикът на представлението. Изд. „Проф. П. Венедиков“, 2012.